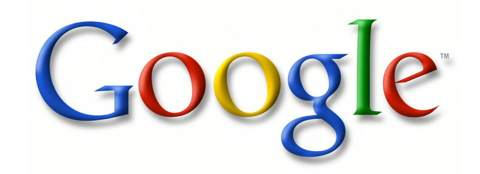


GUIDE
POPULAIRE
DANS LES
MUSÉES DU LOUVRE

PAR

PIERRE MARCY

PRIX : ~~UN FRANC~~

---

25 c

PARIS
LIBRAIRIE DU PETIT JOURNAL
21, BOULEVARD MONTMARTRE

—

1867

GUIDE POPULAIRE

DANS LES

MUSÉES DU LOUVRE

CLICHY. — IMPRIMERIE MAURICE LOIGNON ET Cie, rue du Bac-d'Asnières, 12.

GUIDE

POPULAIRE

DANS LES

MUSÉES DU LOUVRE

PAR

PIERRE MARCY

PRIX : ~~UN FRANC~~

25c

PARIS
LIBRAIRIE DU PETIT JOURNAL
21, BOULEVARD MONTMARTRE

—

1867

Je propose aux personnes qui désirent visiter le Louvre de faire avec elles une promenade dans les musées de ce palais. Nous parcourrons ensemble toutes les salles où sont exposées les collections, mais en nous arrêtant seulement devant les œuvres les plus remarquables.

Après avoir indiqué le sujet de chaque tableau, de chaque objet d'art qui passera sous nos yeux, j'expliquerai quelles sont les beautés et les qualités particulières qui ont valu à chacune de ces œuvres l'honneur de figurer dans le premier musée du monde et je joindrai à mes explications tous les renseignements qui me paraîtront devoir intéresser les visiteurs.

Comme on peut désirer aussi connaître l'histoire du Palais qui renferme ces trésors artistiques, j'ai placé à la fin de ce petit livre une notice historique sur les palais du Louvre et des Tuileries; j'y ai joint un résumé de l'histoire de la peinture et quelques renseignements curieux snr la partie technique de cet art.

PREMIÈRE PARTIE.

Promenade dans les Musées. — Explication des principales Peintures et autres Œuvres d'art.

Avant de commencer notre promenade dans les musées, jetons un coup d'œil sur les belles façades de la cour du Louvre. Dans la partie supérieure du bâtiment le plus ancien (1) (à gauche du pavillon de l'Horloge pour le spectateur), voici les figures sculptées par Paul Ponce. Celles qui entourent les œils-de-bœuf au rez-de-chaussée sont de Jean Goujon. C'est en les terminant que ce grand artiste fut frappé mortellement d'un coup d'arquebuse, le jour de la Saint-Barthélemy. N'oublions pas les belles cariatides (2) de Pierre Sarrazin, adossées au grand pavillon de

(1) Voir page 163 (*Notice historique sur le Louvre*).

(2) On appelle cariatides, des statues qu'on adosse aux édifices et qui font l'office de colonnes.

l'Horloge, et pénétrons sous le portique de ce pavillon, où nous trouverons l'entrée des musées.

Passons devant le suisse, qui, comme au temps d'Henri II, veille à la porte du palais. Seulement, au lieu du toquet et du justaucorps des gardes de ce roi, il porte la livrée verte de l'Empereur; de ses prédécesseurs il n'a conservé que la traditionnelle hallebarde.

Nous voici au pied de l'escalier d'Henri II. Comme construction, il n'a rien de très-remarquable, mais la voûte a été splendidement ornée de sculptures par Jean Goujon. C'est par cet escalier qu'Henri IV a été transporté dans sa chambre, lorsqu'il fut frappé à mort par Ravaillac.

Arrivés au sommet, tournons à droite et entrons dans les

SALLES DES TERRES CUITES ANTIQUES

La première de ces salles renferme des plaques recouvertes d'ornements en relief, des figurines, des statues tumulaires, des amphores et des vases de diverses espèces.

Les plaques rectangulaires placées dans les vitrines étaient incrustées sur les parois extérieures des habitations. Lorsqu'ils ne pouvaient orner leurs maisons de sculptures de marbre, les anciens s'en tenaient à la terre cuite. Qu'importe la matière employée, si l'art est le même. Ces

plaques sont des merveilles d'ornementation. Quelle richesse d'invention et quel goût sobre dans ces méandres et ces entrelacs variés à l'infini ! Quel mouvement dans les personnages ! On ne saurait trop admirer cette sculpture expéditive, qui fait croire que dans l'antiquité l'art du dessin était aussi répandu que l'écriture à notre époque.

Les figurines ne le cèdent en rien aux objets dont nous venons de parler, et si nous jetons un coup d'œil sur les amphores et les vases, nous pourrons nous convaincre que les anciens donnaient une forme élégante aux objets les plus usuels de la vie.

Quant aux figures tumulaires qui garnissent le milieu de la pièce, elles intéressent particulièrement l'archéologue ; sans nous y arrêter, entrons dans la salle suivante.

Cette salle, dans laquelle le roi Henri II réunissait sa cour, était autrefois ornée avec magnificence. Primatice l'avait décorée de peintures qui n'existent plus, mais il reste encore un très-riche plafond dont les sculptures sont de Paul Ponce.

Les observations auxquelles ont donné lieu les objets exposés dans la salle précédente s'appliquent à ceux que nous voyons dans celle-ci. Il n'est donc pas nécessaire de les reproduire. Après avoir fait le tour de la salle, n'oublions pas de regarder, dans les vitrines du milieu, des fragments de statuettes traités avec cette aisance d'exécution qui caractérise l'art du potier chez les anciens.

Vient ensuite la salle dite des Sept-Cheminées, consa-

crée aux grandes toiles de l'école française ; mais la marche que nous devons suivre ne nous permet pas de nous y arrêter maintenant. Franchissons donc la première porte à droite et pénétrons dans le

CABINET DES BIJOUX ANTIQUES

Cette salle est un écrin rempli de merveilles. Chacun de ces diadèmes, de ces colliers, de ces pendants d'oreilles, mériterait un regard attentif. Ici l'or s'étale en feuilles pour ainsi dire impalpables ; là, étiré en filigranes à peine saisissables à l'œil, il forme des ornements exquis. On sait d'ailleurs que les anciens tiraient un grand parti de l'extrême malléabilité et de la ductilité de l'or. Souvent leurs vêtements étaient entièrement tissés avec des fils de ce métal. Tarquin l'Ancien, dans son triomphe, était revêtu d'une tunique faite de cette manière. Pline cite aussi un manteau d'or que portait Agrippine la Jeune.

Après avoir passé en revue ces bijoux, dont l'aspect évoque devant nos yeux toute une civilisation disparue, entrons dans le vestibule de la célèbre

GALERIE D'APOLLON

où nous attendent d'autres chefs-d'œuvre dus à un art plus récent.

La galerie d'Apollon a été construite sous Henri IV, à la place d'une terrasse à l'italienne, qui était la promenade favorite du roi Charles IX. Détruite en partie par un incendie pendant l'année 1661, elle fut rétablie sous la direction du peintre Lebrun. Mais après cette époque, elle avait été abandonnée comme le reste du Louvre, et c'est dans ces derniers temps seulement qu'on lui a rendu son ancien éclat. Un architecte de beaucoup de talent, M. Duban, a été chargé de cette restauration.

Avec son ornementation somptueuse et les objets précieux qui y sont exposés, la galerie d'Apollon est sans rivale en Europe.

Donnons d'abord un moment d'attention à la belle grille en fer repoussé sur laquelle un artiste inconnu a modelé des serpents qui s'enroulent autour de feuillages traités avec beaucoup de souplesse et de vérité; puis, après avoir embrassé d'ensemble l'effet général de la galerie, saluons en passant les portraits des artistes qui ont contribué à l'édification du Louvre. Ces tapisseries, qui sortent de la manufacture des Gobelins, simulent à s'y méprendre des peintures. N'oublions pas de nous arrêter au milieu de la pièce pour voir l'immense toile de plafond, pleine de verve et d'éclat, sur laquelle Eugène Delacroix a représenté Apollon perçant de flèches le serpent Python.

Ceci fait, passons aux objets d'art exposés dans la galerie.

Voici d'abord dans les vitrines disposées contre les

murs, la collection d'émaux la plus variée et la plus complète qui soit au monde.

On sait que les émaux sont des plaques de métal (cuivre, argent ou or) recouvertes d'une pâte de cristal vitrifiée à laquelle on a ajouté des oxydes métalliques pour la colorer.

Le secret de l'émail appliqué aux métaux resta inconnu aux Grecs comme à toute l'antiquité. Les premiers émaux qui furent fabriqués ne remontent guère au delà du quatrième siècle de notre ère. Vers le milieu du onzième, Limoges donnait un rapide essor à cette industrie qui prit son nom, et depuis cette époque jusqu'au dix-septième siècle, la France a produit des chefs-d'œuvre qui ont été recherchés de toute l'Europe.

Examinons maintenant les émaux de Limoges placés dans les vitrines à droite.

Voici dans les premières vitrines des assiettes à sujets coloriés, rehaussées d'or, de Jean Courtois.

Dans la seconde, je signale les deux tableaux votifs de la Sainte-Chapelle, œuvre de Jean Limosin. Au bas de ces plaques se trouvent les portraits de François Ier et de la reine Eléonore.

La troisième vitrine contient des portraits historiques curieux. La grande plaque du milieu représente le connétable de Montmorency. — Le n° **254**, le duc François de Guise — et le n° **246** est l'austère figure de Calvin.

Tous ces objets qui datent du seizième siècle ont été émaillés sur cuivre.

A gauche, du côté des fenêtres, sont exposés des émaux

très-rares et très-anciens d'une espèce particulière que se disputent les collectionneurs. Ce sont des émaux dits *cloisonnés*. On les appelle ainsi parce que les contours du dessin y sont formés par de petites lames de métal qui ont été soudées à la plaque. C'est dans les *cloisons* formées par ces lames qu'on a disposé l'émail. Approchez-vous de la seconde vitrine à gauche de la galerie, vous y reconnaîtrez facilement ces sortes d'émaux, aux contours des figures qui paraissent avoir été tracés avec un crayon d'or. Le métal des plaques des émaux cloisonnés est l'or ou l'argent doré.

Quant aux trois grandes vitrines centrales, on y a réuni une merveilleuse collection de bijoux qui, commencée sous Charles V au quatorzième siècle, a été successivement augmentée par chacun de nos rois. Je n'entreprendrai pas une description, même sommaire, de tous ces objets; tous sont dignes de notre attention. Regardons un à un ces vases en onyx, enrichis de pierres fines et d'émaux, ces aiguières en cristal de roche ciselé, ces hanaps (1) et ces coupes en argent doré au milieu desquelles brille la fameuse coupe dite de Cellini, dont la beauté justifie la réputation. Chacun de ces objets est un des plus beaux spécimens de l'art de l'époque où il a été créé.

Après cet examen, il ne nous reste plus qu'à voir les laques de Chine et du Japon exposés à l'extrémité de la

(1) On appelait hanaps des verres qu'on réservait dans les festins aux principaux convives.

galerie. La laque est un vernis particulier dont on recouvre des coffrets et autres objets habituellement en carton. Les objets en laque fabriqués par les Européens ne peuvent pas rivaliser avec ceux qui nous sont venus de l'extrême Orient.

Avant de quitter la galerie d'Apollon, accoudons-nous quelques instants au balcon de la fenêtre qui donne sur la Seine. De ce point, Paris présente un panorama splendide : à nos pieds, la Seine avec ses innombrables ponts et ses quais bordés d'arbres. — En face de nous, le palais de l'Institut et la Monnaie. — A gauche, l'île de la cité au-dessus de laquelle se détachent les tours et les flèches de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle. — Au fond du tableau, le Panthéon élève vers le ciel son énorme dôme.

Si avant de vous retirer, vous vous penchez un peu sur la balustrade, vous pourrez voir au rez-de-chaussée la fenêtre d'où, d'après Brantôme, le roi Charles IX, armé d'une arquebuse, prit part aux massacres de la Saint-Barthélemy.

La porte à droite, à l'extrémité de la galerie, va nous donner accès dans le

GRAND SALON CARRÉ

où l'on a réuni quelques-unes des peintures les plus remarquables des différentes écoles. Si l'on en excepte les

chefs-d'œuvre de la statuaire grecque, le Louvre ne nous présentera, sauf quelques exceptions, rien qui soit plus digne de notre admiration. Aussi, ferons-nous dans cette pièce une station plus prolongée que dans les autres parties du Musée.

Nous ferons le tour de ce salon en commençant par la droite. Je crois devoir inviter les personnes qui m'accompagnent à ne pas regarder les tableaux de trop près. Pour juger de l'effet d'une peinture, il faut se placer à une distance telle que l'œil puisse saisir l'ensemble de la composition.

Le premier tableau qui s'offre à nous est : — n° **442.** — *La Vierge tenant l'Enfant Jésus* — du Pérugin — (1446-1524.) (1).

C'est un des meilleurs tableaux du maître de Raphaël. Nous y trouvons, à un certain degré, le sentiment religieux que les artistes du moyen âge cherchaient à reproduire avant tout. Mais les personnages n'ont déjà plus l'expression austère et recueillie des peintures des maîtres primitifs. Ils sont dessinés avec plus d'élégance, leurs vêtements sont disposés avec plus de goût et le coloris de la composition est plus séduisant. C'est que le moyen âge en expirant, entraîne avec lui l'art qui avait reproduit ses aspirations, et laisse la place à la renaissance qui, sous le

(1) Lorsqu'un nom se présentera pour la première fois, on indiquera par deux dates entre parenthèses l'époque de la naissance de l'artiste et celle de sa mort.

souffle d'idées nouvelles, va créer un art tout différent (1).

— N° **69.** — *Portraits des peintres Jean* et *Gentil Belin* — par GENTIL BELIN — (1421-1507).

Ce tableau a été fait au début de l'École vénitienne si célèbre par ses grands maîtres coloristes. Nous y trouvons déjà une chaude couleur, et la vie qui rayonne dans ces deux têtes indique chez l'artiste une étude sérieuse de la nature. Gentil a les cheveux roux; son frère Jean, l'illustre fondateur de l'École de Venise, le maître du Giorgione et du Titien, se reconnaît à ses cheveux noirs.

Au-dessus de ce tableau, le — n° **447** — est le *Portrait de Nicolas Poussin*, peint par lui-même — (1594-1665).

Ce beau portrait du plus célèbre maître de l'école française se recommande par des qualités de style et de dessin; mais c'est dans d'autres œuvres que Poussin se révèlera à nous avec toutes les qualités qui lui assignent un rang si élevé dans l'histoire de notre art national.

Vient ensuite — n° **465** — *le Christ porté au tombeau*, — du TITIEN — (1477-1576).

C'est un pur chef-d'œuvre, un des plus beaux tableaux de la meilleure époque de l'école vénitienne. Dans cette peinture célèbre, d'un effet dramatique saisissant, Titien a joint à ses qualités habituelles de grand coloriste, une science profonde du dessin.

(1) Voir page 170 (*Résumé de l'histoire de la peinture*).

Remarquons à cette occasion que, chez les coloristes, le dessin n'est pas entendu de la même manière que dans les œuvres des artistes qui se préoccupent avant tout de la beauté des contours. Un Raphaël, un Léonard de Vinci, eussent certainement traité différemment les figures (1) de cette scène. Les contours eussent été plus nets, chaque trait des têtes eût été dessiné et modelé (2) avec soin, tandis que notre maître coloriste qui est frappé avant tout des effets produits par l'éclat des couleurs et le rapprochement des différents tons, se préoccupe moins des lignes. Les traits des personnages qui ne remplissent qu'un rôle secondaire dans sa composition, ne sont qu'indiqués, tandis qu'il a réservé un dessin plus précis, un modelé plus serré, et plus de lumière pour le point où il veut appeler l'attention, c'est-à-dire pour le corps du Christ qui est admirable.

Au-dessus de ce tableau est placée — n° **553** — l'*Adoration des Bergers* — de Ribera, dit l'Espagnolet — (1588-1686).

Dans cette peinture puissante et lumineuse en même temps, l'artiste s'est proposé de reproduire avec énergie la nature et la vérité. Les têtes sont celles des modèles

(1) Par l'expression figure, il faut entendre non pas l'ensemble des traits du visage, mais le corps humain tout entier.

(2) Modeler, c'est rendre le relief des figures. On dit, par exemple, qu'une tête est bien modelée ou d'un beau modelé, lorsque les méplats et les détails du système musculaire sont bien reproduits.

qui ont posé devant lui, et les accessoires, notamment les peaux et les vêtements grossiers des bergers, sont rendus avec une grande vigueur. Rappelons, d'ailleurs, que ce peintre espagnol ne choisissait pas habituellement des sujets aussi calmes que celui-ci. Ribera est surtout connu par des scènes de martyre et de macération où il a représenté la nature dans ce qu'elle a de plus horrible.

Le tableau placé dans l'angle du salon est une merveille de coloris.

C'est — n° **20** — le *Sommeil d'Antiope* — du CORRÉGE — (1494-1534).

Au moment le plus chaud d'une journée d'été, la nymphe Antiope dort nue sur l'herbe. Ce beau corps empreint d'une grâce sensuelle et où la vie se manifeste avec toute l'exubérance de la jeunesse, est rendue avec une puissance d'exécution qui étonne. En le peignant en pleine lumière, sans le secours d'ombres, le Corrége a vaincu une des plus grandes difficultés de l'art du peintre. Ce célèbre tableau fut cédé par un duc de Mantoue à Charles 1er, roi d'Angleterre ; il passa ensuite entre les mains du cardinal Mazarin, puis devint la propriété de Louis XIV.

Au bas de l'*Antiope*, à droite, se trouve un petit tableau qui est un chef-d'œuvre — n° **410** — le *Ménage du menuisier*, — de REMBRANDT — (1606-1669).

Un rayon de soleil pénètre dans un intérieur obscur et vient éclairer un enfant au sein de sa mère. Ici encore, le dessin ne joue qu'un rôle secondaire. Rembrandt a vu

un effet de lumière qui l'a frappé, et par la magie de son talent il l'a fixé sur le petit panneau de bois qui est devant nos yeux. Remarquons la beauté d'exécution des détails que l'on aperçoit dans les parties à peine éclairées du tableau.

Comme pendant à cette peinture, on a placé à gauche de l'*Antiope* — n° **370** — le *Maître d'école de village*, — d'ADRIEN VAN OSTADE — (1610-1685).

Cette scène est remplie de bonhomie et de naturel ; la peinture en est vigoureuse et très-soignée, et les clairs-obscurs (1) sont rendus d'une manière remarquable.

Tout près de la porte, le — n° **242** — nous ramène à l'école italienne. — LUINI — (1460-1530) — y a représenté *la Fille d'Hérodiade recevant là tête de saint Jean-Baptiste.*

Cette charmante tête de jeune femme a un air de parenté avec les figures de Léonard de Vinci que nous verrons dans quelques instants. Luini était, en effet, un admirateur de ce grand artiste dont il imita la manière au point que plusieurs œuvres de Léonard lui ont été longtemps attribuées. Cependant on comprend difficilement qu'une semblable méprise ait pu être commise, car, malgré tout son talent, l'élève est bien inférieur au maître.

Au-dessus de l'*Antiope*, on a placé — n° **387** — l'*En-*

(1) Lorsque des objets placés dans l'ombre sont cependant apparents, on dit qu'ils sont dans le clair-obscur.

lèvement de Déjanire par le centaure Nessus qu'Hercule va percer d'une flèche, — du GUIDE — (1575-1642).

Cette peinture est faite avec une grande habileté. Les modelés, notamment dans le torse du centaure, sont bien étudiés, mais avec moins de simplicité que ceux des maîtres du commencement du seizième siècle. Le Guide n'a pas non plus entièrement l'expression et le style élevé de ces maîtres. Cependant, bien que venu à une époque où l'art était en décadence, il a produit plusieurs œuvres, celle-ci entre autres, qui sont dignes d'admiration.

A gauche de cette toile, au dessus de la porte fermée qui donnait accès dans la pièce où étaient exposés autrefois les bijoux placés maintenant dans la galerie d'Apollon, nous trouvons — n° **138** — *Apparition de la Vierge à saint Luc et à sainte Catherine*, — d'ANNIBAL CARRACHE — (1560-1609).

A gauche, le saint que les peintres ont adopté pour patron, implore la Vierge qui lui apparaît tenant l'enfant Jésus. A droite, sainte Catherine le pied sur la roue, instrument de son supplice.

Au temps d'Annibal Carrache, la belle époque de l'art italien finissait. Cependant cette peinture, comme plusieurs autres du chef de l'école bolonaise, rappelle encore le grand style et l'ampleur d'exécution des maîtres qui l'ont précédé.

A côté de la porte, regardons un très-agréable petit

tableau — n° **408** — la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, — de SOLARI — (1458-1509).

La Vierge, en souriant, tend le sein à l'Enfant Jésus qui, par un geste pris sur nature, tient son pied dans la main. L'expression de joie et de bonheur qui anime la Vierge et l'attitude mutine de l'Enfant Jésus, donnent beaucoup de charme à cette composition peinte, d'ailleurs, avec un grand soin. On peut admettre que cette toile a été faite en France où elle est depuis très-longtemps. Ce qui peut le faire croire, c'est que Solari appelé par le cardinal d'Amboise, sous Louis XII, passa dans notre pays deux années pendant lesquelles il orna de peintures la chapelle du château de Gaillon. Chapelle et peintures ont été détruites en 1793.

Le portrait de femme désigné sous le — n° **419** — est de REMBRANDT.

Il ne s'agit plus ici d'un effet de lumière comme dans le *Ménage du menuisier;* c'est maintenant la vie prise sur le fait. Interprété largement, d'une couleur puissante et harmonieuse, ce portrait est d'une grande beauté. Cependant nous en verrons d'autres où le génie du maître hollandais s'affirme avec encore plus de puissance.

N'omettons pas de regarder au-dessus de ce tableau, la seule peinture — n° **239** — que nous ayons de SÉBASTIEN DEL PIOMBO — (1485-1547) : — *La Vierge, accompagnée de deux saintes femmes, visite sainte Elisabeth.*

Cette admirable composition rappelle la grande manière de *Michel Ange* (1).

Comme ce grand maître, del Piombo par la puissance et l'élévation de son style, la sévérité et la noblesse de sa composition, arrive à nous donner une impression de grandeur que nous retrouverons rarement, même chez les plus illustres peintres de la meilleure époque.

Ce tableau ne nous a été conservé qu'avec beaucoup de difficultés. Le panneau de bois sur lequel il avait été peint primitivement fut trouvé dans un grenier, brisé en plusieurs morceaux. On dut enlever la peinture, la transporter sur une toile, et fixer de nouveau les écailles qui s'étaient détachées (2).

Vient ensuite, sous le — n° **376** — un tableau du plus illustre maître de l'École italienne : — *La Vierge au Silence*, — de RAPHAEL (1483-1520).

Ce tableau a été fait à une époque où le grand artiste n'avait pas encore abandonné entièrement la manière archaïque du Pérugin, dont il avait suivi les leçons. On

(1) Puisque nous citons le nom de *Michel-Ange*, disons que nous avons le malheur de ne posséder au Louvre aucune peinture de ce grand génie dont les principales compositions sont, d'ailleurs, peintes à fresque. Les personnes qui n'ont pas été en Italie peuvent cependant avoir une idée du style de ce maître en allant voir à l'école des Beaux-Arts, une bonne copie du *Jugement dernier* faite par Sigalon.

(2) Cette opération s'appelle *rentoilage*. Voir page 177, (partie technique de la peinture).

y trouve, à un haut degré, l'expression de candeur et de foi religieuse que recherchaient avant tout les maîtres primitifs. Mais la grâce des contours et l'élégance de la composition montrent que Raphaël va rompre complétement avec les anciennes traditions, et l'on pressent qu'il s'avancera davantage encore dans les voies tracées par le nouvel art de la renaissance.

Avant d'aller plus loin, retournons-nous pour regarder, surla paroi opposée du salon, le grand tableau — nº **103** — *Les Noces de Cana,* — de Paul Véronèse — (1528-1588).

Cette peinture du maître vénitien, est un des plus admirables chefs-d'œuvre qui soient au Louvre. On ne trouve nulle part une couleur plus riche et plus harmonieuse, plus de magnificence dans la composition. Tous les personnages sont traités avec une puissance d'exécution et une ampleur magistrales. Remarquons aussi la lumière limpide qui éclaire cette scène remplie d'animation et de vie. On demandera sans doute pourquoi, à côté du Christ et de la Vierge, l'artiste a représenté des personnages du seizième siècle; c'est que les costumes somptueux de ce temps se prêtaient bien mieux aux effets de couleur affectionnés par Véronèse, que les simples et sévères draperies du vêtement antique.

Indépendamment de sa valeur artistique, cet énorme tableau (il a 6m 66 de hauteur et 9m 90 de large, soit une superficie de près de 66 mètres carrés) présente une particularité intéressante au point de vue historique.

L'artiste y a placé les portraits d'un grand nombre de personnages célèbres de l'époque. A gauche, à l'angle de la table, est assis Alphonse d'Avalos, près de Léonore d'Autriche, reine de France ; François Ier est à ses côtés; la princesse vêtue d'une robe jaune, que l'on voit ensuite, est Marie, reine d'Angleterre. Plus loin, Soliman Ier, empereur des Turcs, est placé à côté d'un prince nègre, et après eux se trouve Victoire Colonna. Le personnage assis à l'angle de la table est l'empereur Charles-Quint. Paul Véronèse a voulu figurer lui-même dans cette scène, entouré des plus célèbres peintres de Venise ses contemporains, qui forment avec lui le groupe de musiciens placé au milieu du tableau : il a un vêtement blanc et joue de la viole; Le Tintoret, assis derrière lui, se sert d'un instrument semblable; Titien joue de la basse; et Bassan de la flûte. Enfin le personnage debout qui s'apprête à boire, est le frère de Paul Véronèse.

La merveille que nous avons devant les yeux avait été rapportée en France sous l'empire, par nos armées victorieuses, en même temps qu'un grand nombre d'autres objets d'art du plus grand prix. Malgré des traités solennels qui en assuraient la possession à notre pays, la plupart de ces objets nous furent enlevés de force en 1815. Le roi Louis XVIII et M. de Richelieu, son ministre, protestèrent énergiquement contre cette spoliation, mais l'homme qui à cette occasion acquit le plus de droits à notre reconnaissance est Denon, le directeur général des musées. Menacé d'être incarcéré dans une forteresse

prussienne, il n'en résista pas moins jusqu'au dernier moment, et fit constater par les commissaires étrangers eux-mêmes, à chaque page du procès-verbal d'enlèvement, qu'il ne cédait qu'à la force des baïonnettes. On a donné le nom de Denon à un des principaux pavillons du Louvre. Comment, au milieu de ces événements, les *Noces de Cana* nous sont-elles restées? On le doit à la difficulté que présentait le transport d'un aussi énorme tableau. Le gouvernement autrichien exigea seulement en échange une peinture de Lebrun représentant le — *Repas chez le pharisien.*

Revenons maintenant au point où nous en sommes restés.

Le tableau — n° **471** — placé à côté de la *Vierge au Silence* de Raphaël, est une peinture célèbre connue sous le nom de : *Le Titien et sa Maîtresse.* Il est admis aujourd'hui que cette désignation n'est pas exacte et que les deux personnages représentés par le Titien sont Alphonse Ier, duc de Ferrare et Laura Dianti. Quoi qu'il en soit, ce tableau, par la beauté du coloris et la largeur de l'exécution, est un chef-d'œuvre de ce maître vénitien, qui excella dans l'art de peindre les portraits.

Le grand tableau qui suit appartient à l'École espagnole, — n° **546** *bis* — *La Conception immaculée de la Vierge* — de MURILLO (1618-1682).

Entourée d'anges et inondée des clartés célestes, la vierge en extase s'élève vers la divinité.

Ce tableau faisait partie de la galerie du maréchal Soult, qui l'avait rapporté d'Espagne. A la vente publique de cette galerie, il fut disputé par tous les gouvernements de l'Europe et la France ne put le conserver qu'en élevant les enchères au prix énorme de 615,000 fr. Ce fait a donné une grande célébrité à cette œuvre, qui, bien que très-belle, ne résume pas toutes les qualités du peintre le plus populaire de l'École espagnole.

L'artiste a parfaitement atteint le but qu'il s'est proposé. Mais le vague dans lequel il a dû peindre cette scène, qu'il a voulu représenter comme se passant à une grande distance du spectateur, l'a amené à affaiblir les qualités de coloris et de modelé dont il a fait preuve à un haut degré dans d'autres créations.

Au bas de ce tableau, à gauche, une peinture merveilleuse appelle notre attention.

C'est — n° **121** — *La Femme hydropique* — de Gérard Dow — (1598-1674).

Dans une vaste salle richement ornée, une femme gravement malade est affaissée sur un fauteuil. Sa fille, plongée dans une profonde douleur, fond en larmes à ses genoux, tandis qu'une servante, dont le visage et l'attitude expriment le plus touchant dévouement, s'empresse à donner des soins à sa maîtresse. Debout, grave et important, le médecin regarde attentivement un élixir qu'il a préparé pour la malade.

Cette scène émouvante est peinte avec une perfection

inouïe. Les sentiments qui agitent chacun des personnages sont exprimés avec une grande puissance. Les vêtements sont traités avec un talent inimitable. Mais ce qui doit peut-être exciter plus vivement encore notre admiration, ce sont les détails de l'ameublement. Peints dans l'ombre, pour la plupart, afin de ne pas nuire à l'effet de la scène représentée par l'artiste, ils n'attirent pas d'abord l'attention. Ce n'est que plus tard qu'on les découvre. Avec quel plaisir alors les yeux se promènent sur ces tissus, ces cristaux, ces boiseries, ces cuivres, et sur ces détails sans nombre traités tous avec le même soin.

Remarquons aussi comme ces accessoires se rattachent bien au sujet choisi par le maître hollandais. Ici de lourdes étoffes garantiront la malade contre le froid qui pourrait venir du dehors ; là un livre placé sur un trépied, la distraira et ranimera son courage ; plus loin, l'eau qui doit la désaltérer rafraîchit dans des bassins de marbre ; enfin, à la fenêtre, par où pénètre un tiède rayon de soleil, grimpent des plantes qui égayeront ses yeux.

Nous ne serons pas surpris en apprenant qu'une œuvre aussi compliquée, et soignée avec tant d'amour, ait demandé à Gérard Dow plusieurs années de sa vie.

La *Femme hydropique* appartenait au roi de Savoie Charles Emmanuel IV. Le maréchal Clauzel, qui était alors adjudant général à l'armée d'Italie, eut à remplir une mission pénible auprès de ce roi, lorsqu'il dut abdi-

quer. Charles Emmanuel, touché de la délicatesse et de la loyauté que le général français montra dans cette circonstance, lui donna ce chef-d'œuvre, dont Clauzel fit hommage à son pays.

Au-dessus de ce tableau est exposé sous le — n° **150** — une peinture de Van-Dyck — (1599-1641), — le plus célèbre élève de Rubens.

Ce sont les portraits de *Richardot, président du conseil des Pays-Bas, et de son fils.*

Ces beaux portraits, peints dans une gamme claire, rappellent la manière de Rubens, à qui on les a longtemps attribués.

Le tableau qui porte le — n° **318** — est, à mon avis, un des chefs-d'œuvre les plus parfaits qu'ait produits la peinture.

Il est impossible d'exprimer avec plus de puissance les sentiments qui agitent l'âme humaine. Indépendamment de l'intensité de l'expression, il faut admirer la beauté de la couleur, la vigueur du modelé, la transparence et la profondeur du ciel sur lequel se détache en silhouette cette douce et mélancolique figure qu'on ne peut oublier dès qu'on l'a contemplée une fois.

Il paraît difficile d'admettre, avec le livret du Louvre, que cette peinture soit due au Francia — (1450-1517), dont la manière est plus archaïque.

Le tableau — n° **162** — qui vient ensuite, est désigné

sous le nom de *la Vierge au Donateur* — de Van Eyck — (1390-1441).

C'est une œuvre d'une haute valeur et digne de toute notre attention. Cette composition a été peinte en vue de perpétuer le souvenir de l'hommage fait à la Vierge, par un riche personnage, d'une couronne enrichie de perles et de pierres précieuses. Traitée avec une naïveté adorable jointe à une science profonde, elle reflète au plus haut degré l'exaltation du sentiment chrétien au moyen âge.

Le donateur, dont la physionomie exprime la foi religieuse poussée jusqu'au fanatisme, est en adoration devant la Vierge portant l'Enfant Jésus dans ses bras. Pénétré d'humilité, il se sent trop infime créature pour présenter lui-même à la reine du ciel la couronne dont il veut lui faire hommage ; c'est un envoyé céleste, un ange qui va poser le joyau sur le front de la mère du Christ. L'artiste, préoccupé de revêtir la Vierge de vêtements dignes d'elle, a choisi ce qui lui a paru le plus splendide ; il a peint le manteau en rouge, la plus éclatante et la plus belle couleur, et il l'a brodé d'or et de pierreries. La couronne est encore plus riche. Pour être en état de se présenter devant la mère de son Dieu, le donateur est revêtu de brocard d'or. Enfin, Van Eyck a placé cette scène dans un palais d'une riche architecture qui laisse apercevoir un jardin rempli de fleurs et d'oiseaux, et au delà un riant paysage baigné dans la lumière.

Indépendamment de la puissance avec laquelle Van

Eyck a exprimé le sentiment religieux, le prodigieux fini de toutes les parties de cette peinture dans laquelle les détails et les figures sont prodigués, même sur les plans les plus éloignés, excite au plus haut degré l'étonnement et l'admiration.

Enfin, remarquons la parfaite conservation de ce tableau qui a été fait il y a plus de quatre cents ans. A cette occasion, il ne faut pas oublier que si Van Eyck n'est pas, comme on l'a cru longtemps, l'inventeur de la peinture à l'huile(1), il a au moins apporté dans les procédés matériels de cette peinture des perfectionnements qui ont été du plus grand secours pour l'art.

A gauche de la *Vierge au Donateur* est exposé — n° **484** — un des joyaux les plus précieux du musée du Louvre.

C'est le très-célèbre portrait de *Monna Lisa*, désigné sous le nom de *la Joconde* — de LÉONARD DE VINCI — (1452-1519).

Il est peu de chefs-d'œuvre qui excitent autant d'admiration enthousiaste que cette peinture. Tout le monde peut-être n'en comprendra pas au premier abord le mérite; mais après quelques instants d'attention, la beauté de cette œuvre apparaîtra dans tout son éclat. Nous serons bientôt frappés de la puissance d'expression de cette figure plus vivante que la vie elle-même. Le regard

(1) L'invention de la peinture à l'huile remonte à une époque indéterminée du quatorzième siècle.

mélancolique de Monna Lisa, son divin sourire, exerceront sur nous une sorte de fascination. « Ce qui trouble « dans cette figure, a dit George Sand, c'est l'âme qui « luit à travers, qui semble contempler la vôtre du haut « de sa sérénité et lire dans vos yeux, tandis que vous « interrogez vainement les siens. »

Quant au modelé des formes, il est rendu avec une science anatomique profonde que l'artiste a effacée pour ne laisser apparaître que la nature dans sa grandeur et sa simplicité.

Pendant que Léonard faisait le portrait de Monna Lisa, il y avait toujours près d'elle des chanteurs, des joueurs d'instruments et des bouffons, pour lui conserver sur les lèvres le sourire que ce grand artiste est parvenu à fixer.

Enfin, disons pour terminer, que ce tableau, peint sur bois comme si le maître florentin eût voulu assurer plus de durée à son œuvre, a été acheté par François I[er] pour la somme de douze mille francs. S'il était mis en vente aujourd'hui tous les gouvernements d'Europe se le disputeraient à prix d'or.

A côté de la *Joconde* se trouve : — nº **540** — une autre *Conception de la Vierge* — de MURILLO.

Ce que nous avons dit de la première s'applique à celle-ci. Cependant remarquons que les portraits des donateurs placés au bas du tableau, sont peints dans une riche couleur, comme Murillo savait le faire lorsqu'il traitait des sujets appartenant à la vie réelle.

Les œuvres d'art ont des destinées singulières : le tableau de la *conception de la Vierge* que nous avons vu en premier lieu, a coûté, avons nous dit, 615,000 fr.; celui-ci a été acheté en 1817 au prix de 6,000 fr. seulement.

Nous sommes au milieu des chefs-d'œuvre ; le tableau placé dans l'angle du salon — n° **377** — est une célèbre peinture de Raphael représentant *la Sainte famille.*

Jusqu'à présent nous n'avions pu admirer ce maître que dans une œuvre de petite dimension. Nous voici maintenant en présence d'une grande composition dans laquelle sont réunis les personnages divins de la religion chrétienne.

Au milieu du tableau, la Vierge est représentée tendant les bras à l'Enfant Jésus qui s'élance vers elle ; à gauche, sainte Elisabeth tient saint Jean-Baptiste qui est dans l'attitude de l'adoration. Au fond, à droite, saint Joseph accoudé, contemple cette scène que complète la présence de deux anges dont l'un répand des fleurs sur la Vierge.

Le génie du plus grand peintre des temps modernes se montre tout entier dans cette composition, qui par la pureté du style rappelle l'art antique. Devant un tel chef-d'œuvre on est transporté d'enthousiasme et on ne se lasse pas d'admirer la beauté et l'élévation des types, l'élégance des contours, la science de la composition et enfin ce charme particulier qu'on ne peut définir et qui est le propre du génie de Raphaël, à qui ses contemporains ont donné le surnom de divin.

Le paysage qui porte le — n° 52 — est une œuvre de Poussin.

Ce paysage ne ressemble en rien à ceux que nous voyons habituellement dans nos expositions de peinture. Nos artistes contemporains représentent de préférence la nature telle qu'elle s'offre à eux, tandis que l'œuvre placée devant nos yeux est un paysage composé, du genre de ceux qu'on appelle *historiques*. Poussin a certainement vu un site qui lui a inspiré cette composition; mais il s'est borné à en reproduire les principaux traits, et il l'a modifié en lui donnant un caractère remarquable de grandeur. Le calme le plus parfait règne dans cette nature que baigne une atmosphère transparente. Au premier plan, près d'une fontaine, le philosophe Diogène voyant un jeune garçon boire dans le creux de sa main, jette son écuelle et se dispose à boire de la même manière.

Le— n° 292 — *Un Cavalier recevant une jeune Dame*, est une œuvre remarquable de Metzu (1615-1658), — l'un des plus célèbres petits maîtres hollandais.

Ce tableau est peint avec la touche large et libre qui convient pour une scène familière. L'exécution en est juste comme ton et comme dessin.

Le — n° 375 — est une *Vierge de* Raphael, bien connue sous le nom de *la Belle Jardinière*.

C'est une de ces madones de Raphaël si célèbres dans

le monde entier par l'expression de candeur et de douceur dont elles sont animées. Indépendamment de la Vierge, admirons aussi les corps du *divin bambin* (1) et de saint Jean-Baptiste, qui sont d'un dessin irréprochable et d'une suprême élégance. Rappelons-nous à ce sujet que Raphaël dessinait le corps des enfants comme personne n'a su le faire.

Le — n° **526** — qui suit, est de TERBURG (1608-1681).

Un Capitaine flamand offre de l'or à une jeune femme.

Cette scène est peinte avec une grande vigueur. Les corps des deux personnages sont nettement accusés sous les vêtements qui les recouvrent. Le torse de l'homme est surtout remarquable à ce point de vue. Tous les accessoires sont également bien rendus; cependant arrêtons particulièrement notre attention sur la robe de satin blanc qui est d'une vérité merveilleuse.

Au-dessus des deux tableaux hollandais placés à droite et à gauche de la Vierge de Raphaël, se trouvent deux petits paysages — nos **228** et **229** — du célèbre maître français CLAUDE LE LORRAIN — (1600-1682) — que l'on a surnommé le *peintre du soleil.*

Personne n'a mieux réussi à peindre la nature inondée de lumière et à faire circuler l'air dans ses tableaux. Ces deux paysages sont remplis de charme; cependant nous

(1) Expression italienne pour désigner l'Enfant Jésus.

trouverons d'autres peintures de ce maître où les effets de lumière sont reproduits avec plus d'éclat.

Au delà de la porte, un diptyque (1) — nos **288** et **289** — de MEMLING, qui vivait vers 1480, nous ramène aux écoles primitives.

Ce grand artiste flamand n'est représenté au Louvre, que par les deux figures de *saint Jean-Baptiste* et de *sainte Marie-Madeleine* qui sont placées sous nos yeux. Ces deux figures d'une couleur très-harmonieuse, sont surtout remarquables par le sentiment chrétien dont elles sont animées. Cependant, cette peinture, bien que très-belle, ne nous donne pas la mesure du talent de Memling, que l'on classe à côté de Van Eyck, dont nous avons admiré la *Vierge au Donateur*.

Le tableau — n° **208** — qui suit, est le *Portrait d'Erasme*, par HOLBEIN LE JEUNE — (1498-1554).

Si jamais l'art a su exprimer la vie et l'intelligence qui rayonnent sur un visage humain, c'est à coup sûr dans ce portrait. Cette belle tête de vieillard, traitée avec un soin minutieux qui n'enlève rien à la largeur de l'exécution, a l'aspect saisissant de la réalité.

(1) Du mot grec διπτυχος, *plié en deux*. Les diptyques sont des peintures faites sur deux planches ou volets qui se replient l'un sur l'autre. Les deux peintures numéros 288 et 289 étaient autrefois disposées ainsi. Trois volets réunis de la même manière composent un triptyque.

Derrière le panneau sur lequel ce portrait est peint, on voit le chiffre de Charles I[er], roi d'Angleterre, et un cachet de cire rouge aux armes de la famille de Newton.

La peinture qui porte le — n° **481** — est encore un chef-d'œuvre de LÉONARD DE VINCI.

La Vierge assise sur les genoux de sainte Anne, se baisse pour prendre l'Enfant Jésus qui caresse un agneau. Nous retrouvons ici toute la science du modelé, le charme d'expression de l'auteur de la *Joconde*, et bien que plusieurs parties de ce tableau ne soient qu'ébauchées, ce n'en est pas moins une des œuvres les plus belles du maître florentin. Aussi paraît-il inexplicable que plusieurs critiques aient nié l'authenticité de cette composition où le génie de Léonard de Vinci se révèle d'une manière si éclatante.

Ce chef-d'œuvre a été rapporté d'Italie par le cardinal de Richelieu, lorsqu'en 1627 il revint en France après avoir commandé en personne le siége de Cazal dans le Milanais.

A gauche au bas de ce tableau, un *portrait* d'une expression énergique et d'un modèle étonnant de vigueur, attire forcément le regard.

C'est une œuvre d'ANTONELLO DE MESSINE, qui vivait dans la première moitié du quinzième siècle. La parfaite conservation de cette peinture nous démontre qu'Antonello se préoccupait beaucoup de la partie matérielle de son

art. Nous savons en effet que cet artiste alla en Flandre pour être initié aux découvertes que Van Eyck venait de faire ; de retour en Italie, il répandit les nouveaux procédés de peinture à l'huile trouvés par le maître flamand.

Ce tableau, le seul d'Antonello que possède le Louvre, n'est entré dans notre musée que depuis fort peu de temps. Il faisait partie de la galerie de M. Pourtalès, qui l'avait acheté 3,000 francs à peine. A la vente de cette galerie, il fut vivement disputé et l'État dut payer 96,000 fr. pour se le procurer. Depuis qu'elle est au musée, cette peinture excite à un haut degré l'attention publique.

La composition cataloguée sous le — n° **438** — est du Florentin André del Sarte — (1488-1530) — que ses contemporains ont surnommé le *peintre sans défauts*.

Une grande originalité et un dessin irréprochable distinguent les œuvres de ce peintre qui a donné à ses figures une expression de mélancolie d'un grand charme. Nous trouverons d'ailleurs ces qualités affirmées d'une manière plus complète dans *la Charité* que nous verrons plus loin.

Le — n° **528** — *Apparition de sainte Scholastique à saint Bènoit* — de Lesueur — (1617-1655) — ne résume pas non plus toutes les qualités de ce peintre, l'un des plus grands de l'École française. Nous le connaitrons mieux par sa série de tableaux représentant la vie de

saint Bruno. Cependant remarquons l'élégance des figures qui forment l'apparition ct surtont la puissance avec laquelle Lesueur a cxprimé l'extase et le ravissement dans lesquels saint Benoit est plongé.

Passons devant le grand tableau de Véronèse que nous avons déjà vu et nous trouverons sous le — n° **27** — *Le Mariage mystique de sainte Catherine* — du Corrége: l'Enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge donne un anneau à sainte Catherine.

Le charme de cette peinture réside dans la beauté du coloris et dans la grâce exquise des figures. Les chevelures et les mains sont surtout traitées avec une rare élégance.

Nous arrivons ensuite au *Concert champêtre* —n° **44**— de l'illustre maître coloriste Giorgione — (1477-1511).

La fantaisie fait partie du domaine de l'art et une composition bizarre qui peut nous choquer au premier abord excitera bientôt notre intérêt si le sentiment du beau a présidé à son exécution. Le *Concert* de Giorgione dans lequel la réalité et le rêve se coudoient remplit bien eette condition.

Au milieu d'un splendide paysage doré par une chaude lumière, deux jeunes hommes font de la musique. A cette scène toute naturelle l'imagination de l'artiste a ajouté deux femmes nues dont l'une est attentive au concert et l'autre verse de l'eau dans un vase de pierre.

La beauté d'exécution de cette harmonieuse peinture en fait un chef-d'œuvre de couleur hors ligne que les artistes viennent consulter sans cesse.

Au-dessus du *Concert champêtre* est exposé — n° **142** — le *portrait de Charles* Ier, *roi d'Angleterre* — par Van Dyck.

Cette peinture est remarquable par l'allure élégante et la noblesse d'expression du principal personnage. Van Dyck interprêtait la nature avec plus de finesse que Rubens, son maître, mais il n'a pas la fougue d'exécution et la richesse de coloris de ce dernier. Le portrait de Charles Ier avait été acheté, comme portrait de famille, par Mme Dubarry qui prétendait descendre des Stuarts.

Le — n° **382** — placé dans l'angle du salon, est une peinture de Raphael représentant *Saint Michel terrassant le démon*. Ce qu'il faut admirer dans cette œuvre c'est l'allure de l'Archange, l'expression de majesté et de dédain dont il est animé. L'art de la peinture a produit peu de figures d'un caractère plus élevé et plus divin. Malheureusement ce tableau qui a été rentoilé trois fois et qui a été retouché à plusieurs époques par des mains maladroites, présente dans les détails des incorrections qui en ont beaucoup altéré la beauté.

A droite et à gauche du Saint Michel, on a mis deux très-petits tableaux qui sont des merveilles d'exécution.

L'un deux — n° **507** *bis* — est de SIMON MEMMI, l'autre — n° **318** *bis* — est attribué au FRANCIA.

Nous avons passé en revue presque toutes les peintures exposées dans le grand salon carré. Il nous reste à voir quelques tableaux placés au-dessus de ceux que nous avons déjà examinés. Pour cela mettons-nous au milieu de la pièce.

En suivant l'ordre que nous avons adopté, nous regarderons d'abord le tableau — n° **35** — exposé au-dessus de la porte par laquelle nous sommes entrés.

LE CARAVAGE — (1569-1609) — y a peint le *Portrait d'Alof de Vignacourt, grand maître de l'ordre de Malte en* 1601. Cet artiste qui proscrivait l'étude de l'antique aussi bien que des grands maîtres du seizième siècle, prit exclusivement pour modèle la nature qu'il interpréta avec beaucoup d'énergie. Pour ce portrait qui est une de ses plus belles œuvres, Caravage reçut du grand maître la croix de chevalier de Malte, une chaîne d'or et deux esclaves musulmanes.

La grande toile de plafond qui porte le — n° **107** *bis* — ornait autrefois une salle du palais des Doges à Venise. PAUL VÉRONÈSE y a peint *Jupiter foudroyant les Titans*. Cette composition est largement traitée comme il convient à une peinture de plafond. On y trouve d'ailleurs les qualités habituelles du maître vénitien.

Sur la paroi suivante du salon, au-dessus de la *Vierge*

de MURILLO, est exposé — n° **104** — un tableau de PAUL VÉRONÈSE : *Le repas chez Simon le pharisien*, fait pour servir de pendant aux *Noces de Cana.*

La Madeleine agenouillée, après avoir répandu un vase de parfums sur les pieds du Sauveur, les essuie avec ses cheveux. Judas placé devant une autre table, se lève et adresse la parole au Christ. La tête de la Madeleine d'où s'échappent des gerbes de cheveux d'or, me paraît avoir été traitée par l'artiste avec une prédilection partieulière.

Ce magnifique tableau a été donné à Louis XIV par la république de Venise en 1665.

Du côté du salon où se trouve la porte que nous franchirons pour aller dans la grande galerie, sont exposés deux tableaux remarquables de l'École française.

C'est d'abord une *Descente de croix* — n° **301** — de JOUVENET —(1644-1717),— d'une belle ordonnance et d'un effet très-dramatique ; puis au-dessus de la porte — n° **477** — un excellent *Portrait de Bossuet* par RIGAUD — (1659-1743) — un des meilleurs portraitistes français.

Enfin, nous aurons terminé notre visite dans le grand salon, après que nous aurons examiné — n° **87** — un portrait très-remarquable du *Cardinal de Richelieu* par PHILIPPE DE CHAMPAIGNE — (1602-1674) — et — n° **79** — *Le Christ eouché sur son linceul*, belle œuvre très-populaire du même artiste.

Entrons maintenant dans la grande galerie que nous

parcourrons dans quelques instants. Mais auparavant, passons par la porte qui se trouve immédiatement à droite dans la

PETITE GALERIE DES MAITRES ITALIENS (DITE DES SEPT MAITRES).

Les peintures exposées dans cette pièce sont en partie dues aux maîtres italiens avec lesquels nous avons déjà fait connaissance. Bien que l'on ait choisi en général les plus belles œuvres de ces maîtres pour les placer dans le grand-salon, nous en rencontrerons cependant ici de très-remarquables et qui nous montreront souvent leur talent sous un aspect nouveau. C'est devant celles-là que nous nous arrêterons de préférence.

En commençant par la droite, nous trouvons d'abord, — n° **461** — un tableau du TITIEN. *La Sainte Famille* se repose au milieu d'une prairie où de fraîches eaux circulent dans l'herbe touffue. La beauté de ce paysage d'une couleur prestigieuse, nous prouve que Titien, peintre d'histoire hors ligne, éminent portraitiste, était aussi un grand paysagiste.

Passons ensuite au — n° **369** — représentant le *Défi des Piérides* — du Rosso ou *maître Roux*, comme on l'appelait en France, lorsque cet artiste italien y vint appelé par François Ier pour décorer le palais de Fontainebleau.

Les Dieux placés sur le sommet du Parnasse, président à la lutte des Muses et des Piérides. Si nous avons appelé l'attention sur cette composition, c'est principalement pour donner une idée de la manière du Rosso qui, pendant son séjour en France, contribua plus que tout autre à diriger les artistes de notre pays dans la voie des Écoles italiennes (1).

Le — n° **460** — du TITIEN. — représente *la Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Agnès et saint Jean.* Les saints personnages dont les types sont de toute beauté, sont placés au milieu d'un splendide paysage au-dessus duquel s'élève un ciel rayonnant de lumière.

Le — n° **249** — *le Christ entre les deux Larrons* — de MANTEGNA —(1431-1506)— est admirable par l'expression pathétique.

Quelle désolation dans ce groupe des saintes femmes soutenant la Vierge qui tombe anéantie par la douleur ! Avec quelle vérité et quelle puissance le même sentiment est exprimé dans le Saint Jean placé à gauche. On ne peut rester insensible à tant de douleur, et l'émotion a bientôt gagné le spectateur. Le Christ affaissé et mourant, conserve son caractère divin, que font mieux ressortir encore les têtes basses et grimaçantes des deux larrons. Au milieu de cette scène de désolation, Mantegna a placé comme contraste des soldats jouant aux dés.

(1) Voir page 172 (*Résumé de l'Histoire de la peinture*).

Cette peinture, comme il est facile de s'en apercevoir, appartient par un côté à l'art du moyen âge. Cependant Mantegna, nourri, de l'étude des anciens, a groupé savamment sa composition et rendu habilement ses raccourcis.

Arrêtons-nous ensuite devant le — nº **64** — *la Salutation Angélique* — de Fra Bartolomeo — (1469-1517.) — La Vierge assise sur une estrade contemple l'ange Gabriel qui paraît dans les airs ; plusieurs saints personnages entourent la Vierge.

On trouve dans cette peinture le sentiment naïf des anciens maîtres joint à l'élégance de Raphaël dont Bartolomeo était l'ami.

La vie de cet artiste florentin présente une particularité qu'on pourra trouver intéressante :

Après une prédication du célèbre réformateur Savonarole contre les peintures indécentes, Bartolomeo brûla sur une place publique de Florence toutes les études qu'il avait faites sur le modèle vivant. Lorsque le moine dont il avait embrassé les doctrines fut proscrit, l'artiste se réfugia avec lui dans le couvent de San Marco. Ce couvent fut assiégé et l'on s'empara de Savonarole. Bartolomeo effrayé, fit vœu, s'il échappait au danger, d'entrer en religion. Il tint sa promesse, et, à l'âge de trente et un ans, il se fit recevoir parmi les Frères prêcheurs.

Le tableau — nº **386** — est attribué à Raphael, sans qu'on soit bien certain que cette peinture soit de la main de ce grand artiste.

Quoi qu'il en soit, ce sont deux belles têtes puissamment rendues et d'un style élevé. Comme modelé de la forme, remarquons surtout la main qu'un des deux personnages avance vers nous.

Le — nº **178** — de Cima de Conegliano — (1460-1517) — représente *la Vierge et l'Enfant Jésus adoré par saint Jean et par sainte Madeleine.*

La simplicité naïve de cette composition lui donne beaucoup de charme. Dans le fond du tableau l'artiste a peint son pays, Conegliano, qu'on aperçoit sous un ciel d'une grande transparence.

Passons au — nº **448** — *la Vierge, l'Enfant Jésus, saint Joseph et sainte Catherine* — du Pérugin — dont nous avons déjà vu un tableau dans le salon carré.

Je signalerai surtout dans cette œuvre l'expression pieuse du saint et le dessin élégant bien qu'un peu sec du corps de l'Enfant Jésus.

Le portrait — nº **388** — est un des plus beaux qu'ait peints Raphael.

Le modelé large et simple, la précision du dessin et le naturel de l'expression donnent à cette peinture une haute valeur. — Il semble que Raphaël se soit complu à reproduire avec toute la puissance de son talent les traits de son ami intime le poëte Balthazar Castiglione.

Ce tableau, peint primitivement sur bois, a été transporté sur toile.

Nous passons au — nº **482** — de Léonard de Vinci. *L'Enfant Jésus assis et soutenu par un ange, donne sa bénédiction au petit saint Jean qui lui est présenté par la Vierge.* Les rochers d'une forme fantastique au milieu desquels cette scène est placée, ont fait donner au tableau le nom de la *Vierge aux Rochers.*

Quelques parties de cette peinture moins parfaites que les autres ont porté à croire que Léonard n'a sans doute pas retouché partout l'ébauche préparée par un de ses élèves. — Remarquons l'expression d'adoration du petit saint Jean et le sentiment de puissance divine qui rayonne dans la tête de l'enfant Jésus.

Le portrait — nº **483** — est très-connu sous le nom de *la Belle Féronnière,* maîtresse de François Ier. Cette désignation n'est pas exacte, car Léonard de Vinci, qui a peint ce tableau, ne vint en France qu'après la mort de cette femme célèbre (1).

Quoi qu'il en soit nous retrouvons dans cette tête d'une beauté et d'une élégance parfaites, le modelé puissant et simple du maître florentin. La bouche et les yeux me paraissent surtout merveilleusement beaux. N'est-il pas singulier que les cheveux soient disposés en bandeaux

(1) Rappelons aussi à cette occasion qu'une historiette touchante souvent reproduite par la gravure, et d'après laquelle Léonard de Vinci serait mort dans les bras de François Ier, est fausse. François Ier assistait à Saint-Germain à l'accouchement de la reine, quand le peintre italien expirait au château de Cloux, près d'Amboise.

plats, tout à fait selon la mode adoptée il y a une trentaine d'années par les dames françaises? N'était l'expression de fierté et de dédain qui se trahit dans sa physionomie, on pourrait prendre la Belle Féronnière pour une bourgeoise du temps du roi Louis-Philippe.

La charmante tête de jeune homme qui porte le — n° **385** — a longtemps passé pour être le portrait de Raphaël. Il est reconnu aujourd'hui que cette désignation est inexacte. M. Feuillet de Conches a fait au sujet de Raphaël des remarques intéressantes que nous reproduisons : « La tradition a voulu faire de Raphaël le type « de la beauté ; mais la tradition s'est trompée en cela « comme sur beaucoup d'autres points. On peut s'en assurer « en examinant le vrai portrait de Raphaël qui se trouve « dans plusieurs de ses grandes fresques, toujours à « côté du Pérugin, notamment dans l'*Ecole d'Athènes* (1) « à droite du spectateur. Il rachetait par les grâces de « l'expression, des manières et du langage, ce qui lui « manquait sous le rapport de la beauté. D'après ses « portraits, il avait le nez trop fort, la lèvre avancée, le « cou grêle et long, le teint olivâtre et la taille un peu « courte. Malgré ces faits matériels que tout le monde « peut vérifier, une réputation de beauté ne continuera « pas moins à s'attacher au nom de Raphaël, parce qu'il « est des choses qui une fois dites se perpétuent. »

(1) On pourra voir une copie de l'*Ecole d'Athènes*, en visitant la bibliothèque Sainte-Geneviève, derrière le Panthéon.

Dans la peinture cataloguée sous le — n° **100** — nous retrouvons le splendide coloris de PAUL VÉRONÈSE, l'auteur des *Noces de Cana*. La tête de saint Benoît qui est à genoux devant la Vierge, est puissamment rendue. Véronèse s'est plu à réunir dans ce tableau des armures, des étoffes de satin et de brocart qui font valoir la richesse de sa palette.

Plus loin est exposé — n° **480** — un *Saint Jean-Baptiste*, de LÉONARD DE VINCI.

Le saint, représenté sous les traits d'un jeune homme d'une beauté remarquable, montre du doigt le ciel. Il semble dire : là est la paix, le bonheur. Cette tête d'une expression divine, est aussi modelée et aussi vivante qu'aucune autre peinte par Léonard. Ce tableau qui faisait partie de la collection de François Ier fut offert par Louis XIII à Charles Ier, roi d'Angleterre, en échange du portrait d'Erasme par Holbein et d'une Sainte famille du Titien. Après la mort de Charles Ier, le Saint Jean-Baptiste fut acheté par le banquier Jabach qui le céda ensuite à Louis XIV.

A côté du Saint Jean-Baptiste nous trouverons — n° **459** — une admirable peinture du TITIEN connue sous le nom de *la Vierge au Lapin*.

La Vierge, assise dans une prairie, prend un lapin pour le donner à l'Enfant Jésus, que sainte Catherine tient dans ses bras. A droite saint Joseph caresse une brebis.

Cette scène est peinte avec une couleur merveilleuse. La vie s'y manifeste de toutes parts avec une exubérance inouïe. La nature elle-même participe à la vitalité puissante des personnages ; ce ne sont que fleurs, herbes épaisses au milieu desquelles disparaissent à moitié des moutons aux formes arrondies. Comme on l'a sans doute remarqué, nous voici bien loin de la manière austère et recueillie avec laquelle les anciens maîtres du moyen âge traitaient les sujets religieux.

Le — nº **404** — est le *Portrait de Charles d'Amboise*, gouverneur de Milan sous Louis XII et frère du célèbre cardinal du même nom.

Ce beau portrait qu'on a cru longtemps être celui de Charles VIII, roi de France, est remarquable par l'expression de fierté et de mélancolie ; mais il n'a pas le modelé puissant de Léonard de Vinci à qui on l'a attribué par erreur. Il est également douteux qu'il soit de Solari, comme le supposent quelques personnes. Cette peinture paraît d'ailleurs avoir subi des retouches qui en ont altéré la beauté.

Passons à *la Vierge de la Victoire*—nº **250** — d'Andrea Mantegna.

Vasari nous raconte que ce tableau avait été commandé à Mantegna par le marquis de Mantoue, François de Gonzague, en commémoration de la victoire remportée par lui sur les Français, lorsqu'il commandait l'armée

vénitienne. Il y a une petite rectification à faire dans ce récit. La bataille dont parle Vasari est celle de Fornovo (6 juillet 1495) où le marquis de Mantoue, qui était à la tête de 40,000 Italiens, loin d'être victorieux, fut entièrement battu par l'armée de Charles VIII, composée de 9,000 hommes.

Aux pieds de la Vierge assise sur un trône et entourée de saints personnages est agenouillé notre prétendu vainqueur ; il adresse ses remercîments à la mère du Christ qui étend la main vers lui en signe de protection. La tête du donateur est très-remarquable par l'expression de béatitude et de ravissement dont elle est animée.

Ne nous arrêtons qu'un instant devant le — n° **175** — de Lorenzo Costa — (1460-1535) — représentant dans un jardin, entourée de sa cour, *Isabelle d'Este,* femme du marquis de Mantoue dont nous venons de parler.

Un chef-d'œuvre du Titien — n° **470** — appelle notre admiration.

Cette peinture dans laquelle nous trouvons au plus haut degré la beauté des types, l'ampleur et l'élégance des formes, la richesse de la couleur, représente le *Portrait d'Alphonse d'Avalos, marquis de Guast et d'une jeune femme, accompagnés de trois figures allégoriques.*

On a longtemps disputé sur le sens de ce sujet allégorique. Il semble cependant qu'un examen attentif ne laisse aucun doute à cet égard. Les bijoux que la jeune

femme vient de reçevoir et qu'elle tient dans ses mains, la boule de verre fragile qu'elle va laisser échapper, le personnage qui lui touche l'épaule comme pour la pousser en avant, enfin l'amour qui se présente à elle chargé de flèches, tout paraît indiquer clairement une scène de séduction. Il ne faut pas perdre de vue d'ailleurs que le Titien s'est bien certainement plus préoccupé de trouver des effets de couleur que de donner à sa composition un sens déterminé et facile à saisir. Aussi a-t-il choisi avant tout les accessoires qui le séduisaient davantage. Ainsi la boule de verre objet de tant de discussions et qui paraît être une allusion à la fragilité de la vertu féminine, a sans doute été mise dans son tableau par l'artiste pour qu'il pût y faire jouer la lumière, comme sur la cuirasse du guerrier.

Sans nous étendre davantage à ce sujet, disons avant de passer plus loin, que le marquis de Guast fut général des armées de Charles-Quint en Italie et perdit la bataille de Cérizoles, gagnée en 1544 par les Français.

Le tableau — n° **251** — placé à l'extrémité de la galerie est une composition allégorique — d'Andrea Mantegna. — *Les Muses dansent au son de la lyre d'Apollon*, que l'on voit à gauche; à droite Mercure s'appuie sur Pégase. Vénus et Mars, placés sur un rocher, président à ces jeux.

Cette charmante composition est surtout remarquable parce qu'on y trouve la naïveté caractéristique des

maîtres primitifs, jointe à une élévation de style que Mantegna avait puisée dans l'étude et la contemplation des chefs-d'œuvre de la statuaire antique.

Nous voici arrivés au bout de la petite galerie ; revenons maintenant sur nos pas en examinant les peintures placées sur la paroi opposée.

Le premier tableau qui se présente est — n° **252** — une autre peinture allégorique de MANTEGNA — *la Sagesse victorieuse des vices*. C'est une composition conçue d'une manière bizarre et devant laquelle nous passerons rapidement pour admirer à côté,

— n° **43** — un chef-d'œuvre de couleur, le *Saint Sébastien* — de GIORGIONE.

En comparant cette peinture à celles placées dans son voisinage, on se rendra compte mieux que par des explications de la puissance des effets que ce merveilleux artiste sait obtenir exclusivement avec les ressources de la couleur. Remarquons particulièrement le torse de saint Sébastien, beau comme un marbre antique.

Dans le tableau qui vient ensuite — n° **445** — le PÉRUGIN a représenté *le Combat de l'Amour et de la Chasteté*. Cette peinture d'une exécution lâchée ne semble pas digne de la place qu'elle occupe. Elle a été faite à une époque où l'artiste, poussé par l'amour du gain,

adopta une manière expéditive et ne resta pas à la hauteur qu'il avait atteinte précédemment.

Nous trouvons ensuite — n° **65** — une peinture de Fra Bartolomeo dont nous avons déjà admiré une *Salutation angélique.*

La Vierge entourée de saints personnages, préside au mariage mystique de l'Enfant Jésus avec sainte Catherine agenouillée devant lui. Cette peinture, une des plus belles du frate, avait été faite pour l'église du couvent de Saint-Marc à Florence où elle ne resta que quelques mois. Elle fut donnée ensuite par la seigneurie au roi de France Louis XII.

Les deux tableaux — n^os^ **472** et **473** — sont deux beaux portraits du Titien. Le premier est désigné sous le nom de *l'Homme au gant.* Cette peinture qui sous une apparence de simplicité extrême réunit cependant toutes les grandes qualités du maître, jouit d'une énorme réputation peut-être un peu exagérée.

Entre ces deux tableaux est exposé — n° **384** — le portrait d'une princesse célèbre par sa beauté et son esprit, *Jeanne d'Aragon*, petite-fille de Ferdinand Ier, roi de Naples.

La tête seule, dit Vasari, est de Raphaël ; le reste aurait été peint par Jules Romain, son élève. S'il en est ainsi, ce dernier s'est élevé dans cette circonstance à la hauteur de son maître.

La superbe peinture qui vient ensuite — n° **437** — bien connue sous le nom de *la Charité*, est d'ANDRÉ DEL SARTE — dont nous avons déjà vu une Sainte Famille dans le grand salon carré.

La Charité est représentée par une jeune femme ayant deux enfants sur les genoux et un troisième à ses pieds.

Cette composition possède un charme pénétrant. Avec quelle sollicitude cette adorable jeune femme, dont la tête est empreinte d'une douce mélancolie, veille sur les enfants qu'elle a recueillis ! — Cette peinture si remarquable par l'expression, par l'ampleur et l'élégance du style, est une de celles qu'André del Sarte fit en France où l'avait appelé François Ier.

Au séjour de cet artiste dans notre pays se rattache une particularité curieuse. Après avoir passé un an à la cour de François Ier, il résolut de retourner à Florence pour voir sa femme dont il était passionnément épris. Il promit au roi de revenir après quelques mois, et partit chargé par le monarque d'acheter des œuvres d'art pour une somme considérable. Mais, arrivé à Florence, André del Sarte dissipa, pour satisfaire au luxe de sa femme, l'argent qu'il avait reçu de François Ier et n'osa plus revenir à Paris.

La peinture — n° **462** — est une de celles où le *Titien* s'affirme avec le plus d'éclat comme grand coloriste.

Le Christ assis à table entre ses deux diciples bénit le pain. — D'après une tradition admise, le pèlerin placé à droite est l'empereur Charles-Quint ; celui qui est à gauche représente le cardinal Ximenès, et le prince qui fut plus tard Philippe II, roi d'Espagne, figure sous les traits d'un page.

Les modifications apportées successivement par le Titien, dans sa composition primitive dont plusieurs parties apparaissent sous les couches de peinture qui les recouvrent, nous renseignent sur la manière de procéder de ce grand artiste.

Il recherchait longtemps l'effet qu'il voulait obtenir et modifiait sans cesse son œuvre jusqu'à ce qu'il eût atteint son but. — On peut remarquer par exemple, que le ciel, si splendide de couleur, ne dissimule pas entièrement une colonne que le Titien a jugé devoir faire disparaître.

Il y a aussi dans l'exécution de cette peinture une autre particularité sur laquelle j'appellerai l'attention. En regardant de près la nappe qui recouvre la table, on s'aperçoit que l'artiste s'est plu à y reproduire des ornements très-minutieux.

Après *les Pèlerins d'Emmaüs*, désignation sous laquelle est connue la toile que nous venons de voir, nous arrivons devant un tableau — n° **177** — de Lorenzo Credi, représentant *la Vierge, l'Enfant Jésus, saint Julien et saint Nicolas.*

Le sentiment religieux sans austérité qui anime les

personnages et l'élégance de leurs attitudes, donnent beaucoup de charme à cette composition.

Le *portrait d'homme* — n° 95 — placé à gauche du tableau de Credi est de VON CALCAR — (1499-1546.) — Cet artiste était d'origine flamande, mais on a l'habitude de le classer parmi les maîtres italiens dont il sut s'approprier le style et l'exécution.

Ce portrait est beau comme ceux du Titien ; c'est la même manière large et simple. Les vêtements noirs du personnage sont traités avec une grande perfection, sans cependant prendre dans l'effet général une importance plus grande qu'il ne convient.

Vous reconnaissez à côté — n° 469 — la tête fière et élégante de *François Ier*. C'est bien ainsi qu'on se figure le roi-chevalier. Cependant il faut avouer que le TITIEN, qui paraît avoir fait ce portrait d'après une médaille, a singulièrement flatté son modèle. Nous verrons plus loin, dans les Galeries françaises, des portraits de François Ier où les traits de ce roi ont été reproduits par des artistes de notre pays, d'une manière moins remarquable sans doute, mais avec plus de vérité.

L'annonce aux Bergers — n° 277 — est le seul tableau que nous possédions du peintre vénitien PALMA LE VIEUX — (1480-1548).

La Vierge soutient l'enfant Jésus placé sur une crèche.

Près d'elle saint Joseph s'appuie sur un bâton. Ces saints personnages sont empreints d'une douceur céleste. Devant eux est agenouillé un jeune berger dont l'âme exhale les sentiments de la plus profonde adoration. — A gauche, derrière la Vierge, est représentée la femme qui a offert ce tableau en ex-voto.

A côté de cette peinture, se trouve — n° **418** — une *Circoncision* — de GAROFOLO—(1481-1559).—Sainte Anne tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui est effrayé en voyant l'instrument à l'aide duquel le grand-prêtre va le circoncire.

Le tableau — n° **467** — exposé au-dessus de la *Circoncision*, est très-curieux au point de vue historique. Le TITIEN y a représenté *une Session du concile de Trente*. Un semblable sujet n'était guère favorable pour la peinture, mais ce maître vénitien a su éviter la monotonie en introduisant dans sa composition, comme élément pittoresque, les gardes placés sur le premier plan.

A côté, se trouve — n° **71** — le seul tableau authentique de BELTRAFFIO — (14671-516). — Il est désigné sous le nom de *la Vierge de la famille Casio*.

Girolamo Casio de Medici, poëte bolonais, s'était embarqué pour visiter les Lieux saints. La galère sur laquelle il était, fut prise par les Turcs, et il aurait été emmené en captivité, sans l'arrivée d'un navire véni-

tien. C'est par suite d'un vœu fait à la Vierge, au moment du danger, que Girolamo commanda le tableau placé devant nos yeux. Lui et son père sont représentés agenouillés devant la Vierge.

En voyant cette belle peinture, on ne se douterait pas qu'elle est l'œuvre d'un amateur. Beltraffio était un gentilhomme milanais qui ne s'occupait d'art que dans ses moments de loisir.

Nous avons passé en revue la plus grande partie des tableaux exposés dans la salle où nous sommes en ce moment. Franchissons maintenant la porte par laquelle nous sommes entrés, elle nous donne accès dans la

GRANDE GALERIE

que nous n'avons fait que traverser.

La Grande Galerie est divisée par des colonnades en trois parties ou travées.

La première travée, celle dans laquelle nous venons d'entrer, renferme les œuvres des artistes primitifs italiens et des peintures des maîtres de la Renaissance.

Dans la seconde sont placées les peintures des artistes italiens de l'époque de la décadence et celles de l'Ecole espagnole.

Enfin la troisième est consacrée à l'Eeole flamande.

Commençons notre visite dans cette partie du musée par l'examen des peintures des maîtres primitifs. Sans

nous arrêter trop longtemps devant ces œuvres qui sont le point de départ de l'art italien, nous choisirons de préférence les tableaux dont l'origine remonte à l'époque la plus éloignée et ceux qui marquent le mieux les progrès accomplis.

Ire TRAVÉE DE LA GRANDE GALERIE

Peintures des maîtres primitifs.

La peinture — n° **174** — placée à gauche de la porte de la pièce que nous venons de visiter, est celle qui doit appeler en premier lieu notre attention. Elle est de CIMABUE —(1240-1302).—Cet artiste est, comme on sait, le premier dont le nom apparaît dans l'histoire de la peinture italienne. C'est à lui qu'on a attribué l'honneur d'être entré le premier dans la voie qui devait conduire à la renaissance de l'art (1).

Comme on peut s'en apercevoir en examinant la *Vierge aux anges*, Cimabüe n'est pas un novateur bien audacieux. Son dessin est incorrect et ses figures, d'un type uniforme, manquent de mouvement. Malgré ces imperfections, cette composition a de la grandeur et inspire une sorte de terreur religieuse. C'est bien là l'image de la divinité telle qu'on la concevait dans l'extrême moyen âge. Il paraît, en effet, que cette peinture produisit une

(1) Voir page 169(*Résumé de l'Histoire de la peinture*).

grande impression sur les contemporains de Cimabüe, car elle fut portée en triomphe au son des trompettes, jusqu'à l'église de Sainte-Marie-Nouvelle, suivie de toute la population de Florence.

Cimabüe fut le maître de GIOTTO —(1276-1336)— dont nous allons examiner le *Saint Francois d'Assises recevant les stigmates* — n° 209 —.

Cette peinture placée à droite de la porte de la petite galerie fait pendant à la *Vierge* de Cimabüe.

Saint François s'étant soumis à un jeûne prolongé, vit apparaître dans une extase un séraphin ayant six ailes, entre lesquelles il distingua la figure d'un homme crucifié. De ce chérubin figurant le Christ, sortaient des rayons qui imprimèrent les marques des plaies du Sauveur sur les mains, les pieds, et le côté droit du saint.

Cette œuvre dénote déjà un grand progrès dans la marche de l'art italien. L'expression extatique de saint François est rendue avec une grande puissance; le dessin plus souple et plus correct que celui de Cimabüe indique que Giotto s'est inspiré de la nature. Il est à remarquer aussi que cet artiste, rompant avec la tradition byzantine (1), fut le premier qui renonça à l'usage exclusif de l'or pour le fond de ses tableaux et y introduisit des ciels et des paysages.

Dans le tableau — n° 214 — *le Couronnement de la*

(1) Voir page 169 (*Résumé de l'Histoire de la peinture*).

Vierge — placé en face sur la paroi opposée, Fra Giovanni dit *l'Angelico* (mort en 1455) a exprimé le sentiment chrétien d'une manière moins austère que Cimabüe et Giotto.

Assis sur un trône orné d'étoffes d'or, et exhaussé de marches en marbre précieux, le Christ, revêtu de splendides vêtements, pose une couronne sur la tête de la Vierge agenouillée devant lui. A droite et à gauche, des anges célèbrent au son des instruments cet acte solennel. Au-dessous d'eux, des saints et des saintes, plongés dans l'extase, assistent à ce spectacle céleste.

L'élégance des têtes, l'expression de candeur dont elles sont animées, et la chasteté des attitudes donnent un charme pénétrant à cette composition qui tout entière est traitée avec le soin le plus minutieux. On reconnaît bien là la main patiente d'un de ces pieux moines du moyen âge qui ornaient les missels d'adorables miniatures.

Le tableau — n° 234 — placé un peu plus loin — *la Vierge et l'Enfant Jésus adorés par deux saints Abbés* — de Fra Filippo Lippi — (1412-1469) — va nous montrer l'art italien s'élevant à des hauteurs inconnues jusque-là.

Par la grandeur et la fierté du style, cette composition marche de pair avec les plus sublimes qu'ait produites l'art de la Renaissance. Sous ce rapport, la figure de la Vierge est d'une beauté qui n'a pas été dépassée. Les deux personnages agenouillés sont également très-remar-

quables, et l'expression austère de ferveur chrétienne dont ils sont animés imprime à toute la scène un caractère de majesté religieuse du plus puissant effet.

La vie de l'auteur de cette belle peinture a été remplie d'événements romanesques. Dans une promenade sur mer, il fut enlevé par des pirates barbaresques ; après plusieurs années de captivité en Afrique, il revint à Florence. Pendant qu'il ornait de peintures les murs d'un couvent de cette ville, il s'éprit d'une des religieuses, Lucrezia Buti, et réussit à l'enlever. — On peut voir dans le tableau — n° **233** — placé sur la paroi opposée, le *Portrait de Lucrezia*, que Lippi a représentée sous la figure de la Vierge.

A quelques pas du tableau de Lippi, toujours sur la paroi de gauche, se trouve une peinture — n° **371** — qui doit fixer notre attention.

Sacchi di Pavia, qui peignait vers 1512, y a représenté les quatre docteurs de l'église latine : *Saint Augustin, saint Grégoire le Grand, saint Jérôme et saint Ambroise.* Ces figures ont un caractère de grandeur et de noblesse qui inspire le respect. Ce sont évidemment des portraits de cardinaux et d'évêques du temps où vivait Sacchi ; mais les types reproduits par cet artiste sont bien à la hauteur des saints personnages qui composent la scène pleine de majesté placée sous nos yeux.

Nous allons terminer ici cette rapide promenade au mi-

lieu des œuvres des maîtres primitifs. Avant de les quitter, arrêtons-nous quelques instants sur les impressions que nous en avons ressenties. Certes, ces impressions sont celles que produit l'idéal chrétien. Guidés par une naïve inspiration, puisant dans la nature et dans leurs croyances religieuses, les artistes du moyen âge ont exprimé des sentiments qui étaient dans toutes les âmes, et ont passionné les foules, les hommes cultivés aussi bien que le peuple.

Mais, dira-t-on peut-être, si les œuvres des maîtres italiens du seizième siècle que nous avons admirées dans le grand salon carré sont belles, celles-ci ne doivent pas l'être, puisqu'elles ne leur ressemblent pas? A cela je répondrai que le beau n'appartient pas à un temps, qu'il ne s'obtient pas au moyen de procédés déterminés, et qu'il peut se manifester de mille manières différentes. Chez les uns, il existe par la composition, chez d'autres par le dessin et la couleur; ceux-ci l'ont trouvé dans des effets d'ombre et de lumière; ceux-là, et c'est le cas de nos maîtres primitifs du moyen âge, l'ont puisé dans un sentiment naïf et profond vivement exprimé. C'est donc en cherchant le beau, là seulement où chaque artiste a voulu le mettre, qu'on ressentira dans la contemplation des œuvres des maîtres toute l'admiration dont elles sont dignes.

Après cette courte digression, nous allons reprendre notre promenade, qui va nous conduire de nouveau devant les œuvres des maîtres du seizième siècle.

Peintures des maîtres de la Renaissance.

Voici d'abord sur la paroi de gauche — nº **378** *bis* — un *Saint Jean-Baptiste* — de RAPHAEL — qui a fait tout récemment son entrée au Louvre.

Dans une grotte tapissée de plantes et au fond de laquelle s'étalent de fraîches eaux, saint Jean-Baptiste, assis sur un arbre renversé, montre du doigt le ciel. Une ouverture laisse apercevoir dans le lointain un ciel chaud et lumineux.

Cette peinture est, à mon avis, un chef-d'œuvre hors ligne. Le corps du saint est modelé avec une puissance désespérante. Sous ce rapport, Raphaël ne s'est jamais élevé aussi haut dans les autres compositions que nous avons de lui au Louvre. L'épaule, le ventre et la jambe projetée en avant me paraissent surtout dignes d'admiration. Enfin, les rochers, l'arbre renversé et les plantes sont traités avec une vérité et une simplicité au-dessus de tout éloge.

Croirait-on qu'un semblable chef-d'œuvre soit resté enfoui et dérobé à tous les regards depuis un temps immémorial. Voici l'odyssée du *Saint Jean-Baptiste* :

Le roi Louis XVIII ayant autorisé le duc de Maillé à choisir, pour l'église de Longpont, un tableau dans les greniers du Louvre, celui-ci eut la main heureuse et prit notre Raphaël. Le curé de l'église de Longpont trouvant

que les couleurs n'avaient pas assez de vivacité, profita du passage d'un peintre en bâtiments, qui fit disparaître la composition sous une couche de couleurs éclatantes. Mais n'étant pas encore satisfait, le brave homme fit faire un autre tableau par un peintre de Montlhéry, et le Saint Jean enlevé honteusement, fut relégué dans un coin du château de Longpont, où il resta plusieurs années. A la mort du duc de Maillé, il fut acheté 50 francs aux enchères publiques par un marchand de tableaux, qui, ayant eu l'idée de le laver et de le gratter, mit à découvert l'œuvre primitive.

La nouvelle s'étant ébruitée, le directeur des musées vint réclamer la propriété de l'Etat, et après avoir donné au marchand une indemnité, reprit le Saint Jean-Baptiste, qui, après une restauration malheureusement nécessaire, fut placé dans les galeries du Louvre, où il aurait dû toujours figurer.

A côté du Saint Jean-Baptiste est exposé — n° 468 — un superbe tableau du Titien représentant *Jupiter et Antiope* au milieu d'un paysage animé par une chasse. On désigne aussi cette peinture sous le nom de *la Vénus del Pardo*, à cause du nom du palais dans lequel elle a été placée longtemps, lorsqu'elle faisait partie de la célèbre collection du roi d'Espagne Philippe III.

e frais ombrages, des eaux mugissantes et des lointains vaporeux, voilà bien le paysage qui doit encadrer une scène mythologique. Aux deux principales figures,

4

c'est-à-dire à Jupiter sous la forme d'un satyre et à Antiope, dont le corps peint en pleine lumière est d'une beauté éblouissante, la fantaisie de l'artiste a ajouté des chasseurs et une femme en costume vénitien, qui ne paraissent pas du tout étonnés du monde étrange et surnaturel au milieu desquels ils sont placés.

La Nativité — n° **293** — de Jules Romain — (1499-1546) — l'élève de prédilection de Raphaël, mérite d'attirer nos regards.

Cette composition est empreinte de grandeur ; les figures sont d'un style élevé. Remarquons particulièrement la fière allure de saint Longin, placé à gauche, la tête de la Vierge, qui rappelle celles de Raphaël, et l'Enfant Jésus, dont le corps animé d'une grande expression de vie est la partie la plus lumineuse du tableau. Cette scène, qui se passe au milieu de la nuit, est éclairée d'une manière fantastique par les lueurs qui s'échappent d'un coin du ciel entr'ouvert, d'où s'élance un ange pour annoncer la bonne nouvelle à des bergers gardant leurs troupeaux.

En face de cette peinture, sur la paroi opposée, une bonne copie attribuée à Marco d'Oggione, va nous donner une idée d'une composition célèbre dans le monde entier, *la Cène*, que Léonard de Vinci a peinte à l'huile sur un mur du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan. Cette copie est beaucoup moins grande que l'original, mais elle est précieuse parce qu'elle reproduit scrupuleu-

sement le chef-d'œuvre de Léonard de Vinci. Elle fut faite d'après l'ordre du connétable de Montmorency, qui la destinait à la chapelle du château d'Ecouen.

Nous n'avons pas la prétention de juger par la toile qui est devant nos yeux l'œuvre sublime de Léonard. Cependant nous pouvons signaler la belle ordonnance de la composition et l'expression variée des physionomies, qui toutes convergent vers le Christ dont la tête reflète une divine charité.

Pendant la guerre d'Italie, à la fin du siècle dernier, des troupes françaises, hommes et chevaux, ont caserné dans la salle où se trouve la *Cène*. Cette composition qui était déjà très altérée, subit à cette époque de nouvelles dégradations. Cependant ce qui en reste laisse briller avec éclat le génie du maître florentin.

Revenant à la paroi de gauche, nous trouvons—n° **464**— *le Couronnement d'épines* — du Titien.

Le Christ dépouillé de ses vêtements et couvert d'un manteau de pourpre dont on l'a revêtu en signe de dérision, est insulté par des soldats. Cette scène pathétique, que le Titien a peinte à l'âge de soixante-seize ans, reproduit encore les grandes qualités de ce maître. L'expression de souffrance du Sauveur est bien rendue. Titien a également bien reproduit la fougue et la rage des soldats qui semblent prendre plaisir à lutter de cruauté. Au-dessus de la porte, dans le fond du tableau, un buste de Tibère préside à cette scène de désolation.

En suivant toujours la même paroi nous trouverons un peu plus loin — nº 107 — *Les Pèlerins d'Emmaüs* — de Véronèse. Nous ne nous étendrons pas longuement sur cette œuvre dans laquelle se montrent les qualités habituelles du maître vénitien. Mais nous ferons remarquer que cette scène représente les membres de la famille du peintre, et que s'il y a placé la figure du Christ, c'est sans doute dans l'idée d'appeler sur les siens la protection de la Divinité.

Cette belle peinture orna longtemps le cabinet du roi Louis XIV.

Le dernier tableau — nº 795 — placé à côté des colonnes — de Savoldi — est le *Portrait de Gaston de Foix*, ce capitaine qui, déjà illustre, mourut à l'âge de vingt ans. Si nous le signalons, c'est principalement à cause du nom célèbre du modèle et aussi parce que l'artiste s'est plu à représenter Gaston de Foix dans un lieu orné de glaces qui réfléchissaient son portrait.

Pour terminer notre visite dans cette travée, regardons en face, sur la paroi opposée, *la Suzanne au bain* — nº 98 — de Véronèse — et au-dessous *la Salutation Angélique*, œuvre de Vasari — (1512-1574) — le populaire biographe des peintres de l'École italienne.

DEUXIÈME TRAVÉE DE LA GRANDE GALERIE

Peintures des artistes Italiens de l'époque de la décadence.

Les œuvres placées dans la première moitié de cette travée appartiennent, comme nous l'avons dit, à l'époque de la décadence de l'art italien. Cependant encore très-remarquables, en général, plusieurs d'entre elles sont dignes d'admiration.

Au nombre de ces dernières il faut placer le tableau — n° 32 — *la Mort de la Vierge* — du CARAVAGE — que nous trouverons presque immédiatement à gauche en entrant dans cette travée.

Le corps de la Vierge, raidi par la mort, est entouré de personnages frappés de stupeur. Sur le premier plan une femme anéantie par la douleur ne peut plus se soutenir. Cette scène pathétique est à peine éclairée par des lueurs lugubres qui se concentrent sur le corps de la Vierge. Toutes les figures, le corps de la mère du Christ particulièrement, sont traitées avec une énergie d'exécution et une vérité admirables.

Dans le *Saint François* — n° 121 — placé au-dessous de l'œuvre du Caravage, CIGOLI a exprimé l'austérité de la vie monacale avec une telle intensité que toutes les

personnes qui visitent le musée sont invinciblement attirées devant cette tête illuminée par l'extase.

En face de ces tableaux, sur la paroi opposée, regardons quelques peintures d'ANNIBAL CARRACHE.

C'est d'abord — nº **142** — La *Résurrection de Jésus-Christ*. Tandis que le Sauveur sort radieux du tombeau, les soldats qui le gardent sont remplis de terreur. Dans la partie supérieure de la composition des anges apparaissent.

Ce tableau d'une belle expression poétique, fut commandé à Carrache par de riches marchands qui lui donnèrent en payement *une somme de grains et une de vin*. Il est du petit nombre de ceux que ce maître scrupuleux jugea dignes d'être signés.

Nous trouvons ensuite, du même artiste, *La Vierge aux Cerises* — nº **136** — puis à côté, *un beau Paysage* — nº **51** — animé par une scène de pêche.

Un peu plus loin, sur la même paroi, sont placées deux *Vues de Venise*— nºˢ **221** — et **222** — Ces deux peintures de GUARDI — (1712-1793) — sont très-lumineuses et la nature y est représentée avec fidélité. Un autre artiste TIÉPOLO les a animées d'une quantité innombrable de personnages touchés avec beaucoup d'esprit.

En nous retournant du côté opposé, nous verrons en face de nous, *La Vierge au lis* — nº **76** — de PIETRE DE

Cortone — (1596-1669) — d'un type plein de grâce et d'une couleur très-agréable.

Au-dessous, se trouve une peinture de petite dimension — n° **137** — très-populaire, sous le nom *du Silence* — du Carrache.

La Vierge fait signe à saint Jean de ne pas troubler le sommeil de l'Enfant Jésus. Cette scène, traitée avec infiniment d'esprit, a été vulgarisée par la gravure et par les nombreuses copies qu'en font les artistes qui fréquentent le Louvre.

Un peu plus loin *Le Triomphe de l'Amour* — n° **498** — du Dominiquin — est une composition d'une grâce naïve qu'entoure une élégante couronne de fleurs attribuée peut-être à tort au Flamand Seghers.

Passons au *Portrait de femme* — n° **257** — de Carlo Maratti — (1625-1713).

C'est une peinture faite avec habileté, mais dans laquelle on ne trouve plus rien du style et de la puissance d'exécution que nous avons admirés dans les œuvres de même nature des maîtres de la belle époque.

Ce portrait est entouré d'un *Ecce homo* — n° **328** — et d'une *Madeleine* — n° **329** — du Guide, — l'un des artistes les plus populaires de la décadence. Certes ces deux têtes sont remarquables par l'élégance et la facilité de l'exécution, mais c'est là tout l'éloge qu'on en peut faire

et surtout il n'y faut pas chercher l'expression grave et austère du sentiment chrétien.

Au-dessous, un petit tableau — n° **182** — *Le Sauveur du Monde*, — d'une exécution très-soignée, est de la main d'une femme — AGNESE DOLCI — qui vivait vers 1680.

Dans un petit cadre — n° **358** — placé à côté, SALVATOR ROSA — (1615-1673) — a peint avec un accent de poésie remarquable, une scène de l'Ancien Testament — *l'Ange Gabriel et le jeune Tobie*. — D'après l'ordre de l'ange, Tobie saisit par les ouïes le poisson monstrueux qui se préparait à le dévorer. Nous verrons d'ailleurs dans quelques instants des œuvres de Salvator Rosa qui nous le feront mieux connaître.

Un peu plus loin, immédiatement avant la fenêtre que nous rencontrerons, une *Vue de Venise* — n° **118** — de CANALETTI — (1697-1768) — mérite de fixer notre attention. Cette peinture produit l'illusion de la réalité à un tel point que si on la regardait dans un verre grossissant, on pourrait se croire transporté à Venise, sur les bords du grand canal. L'église placée à droite, appelée la *Madonna della Salute*, fut élevée à la suite d'un vœu fait pour la cessation de la peste qui dépeuplait la ville en 1630.

Passons devant la porte de la salle dite des Etats, dans laquelle se réunissent chaque année les corps législatifs avant de commencer leurs travaux.

Nous rencontrons sur nos pas, au milieu même de la galerie, un tableau — n° 347 — qui excite la curiosité des visiteurs. Cette peinture, exécutée sur les deux côtés d'une ardoise colossale, représente *David tuant Goliath*. Elle fut offerte à Louis XIV par l'ambassadeur d'Espagne comme étant un ouvrage de Michel-Ange; mais l'exagération des formes anatomiques suffirait pour la faire restituer à Daniel de Volterre, si d'ailleurs l'on n'y était autorisé par le témoignage de Vasari. Cet auteur raconte que Daniel de Volterre entreprit le *Goliath*, pour représenter les deux faces opposées d'un groupe qu'il avait modelé en terre.

Continuons maintenant notre examen des peintures exposées sur les murs de la galerie.

Nous trouvons d'abord, à droite, après la porte de la salle des Etats — n°s 9-10-11 et 12 — plusieurs tableaux de l'Albane — (1578-1660) — représentant des scènes mythologiques.

Des nymphes et des amours vivement éclairés, se détachant sur un paysage d'un vert sombre, tels sont presque invariablement les sujets représentés par ce peintre. En présence de ces compositions remplies d'afféterie, de ces figures mollement dessinées et de cette couleur fausse, on s'étonne de la réputation dont a joui si longtemps l'Albane qu'on a osé comparer au Corrège.

En face des tableaux de l'Albane, sur la paroi opposée,

regardons — n° **285** — un *Intérieur de l'église Saint-Pierre à Rome*, d'une belle perspective. — PANINI —(1695-1768)— nous a représenté cette basilique au moment où elle est visitée par le cardinal de Polignac, ministre de France à Rome en 1723.

Immédiatement à côté, nous trouvons une peinture que la gravure a rendue populaire, *Sainte Cécile* — n° **494** — par le DOMINIQUIN, l'illustre auteur de *la Communion de saint Jérôme*.

Le style de cette figure est peut-être un peu lourd, mais son exécution nous montre que le Dominiquin n'a point abandonné l'étude sérieuse de la nature comme l'ont fait tant d'autres artistes ses contemporains.

La *Bataille* — n° **360** — de SALVATOR ROSA — qu'on voit à côté, est une composition exécutée avec une fougue et une verve endiablées. Des cavaliers entassés s'attaquent, s'entre-détruisent avec furie. Au-dessus d'eux un ciel bas et orageux roule des nuages sinistres qui paraissent aussi se livrer bataille.

Cette scène empreinte d'une poésie bizarre rappelle bien le tempérament et le caractère de Salvator Rosa, dont l'existence romanesque a fait l'objet de romans et de drames.

Après avoir examiné ces têtes grimaçantes et hurlantes, ces chevaux qui paraissent vomir du feu, reposons

nos yeux sur un frais et calme *Paysage* — n° **186** — de GUASPRE DUHGET dit *Gaspard Poussin*.

Cet habile paysagiste était le fils de Jacques Dughet, Français fixé à Rome, dont le Poussin était le gendre. Il reçut des leçons de son beau-frère et porta avec honneur le nom de ce grand artiste français.

La Mélancolie — n° **193** — de DOMENICO FETI — placée à côté, est une œuvre qui produit une vive impression par l'intensité avec laquelle est rendue la rêverie dans laquelle est plongée cette figure allégorique.

Au — n° **361** — nous trouvons un *Paysage* de SALVATOR ROSA d'un effet dramatique et d'un grand caractère. Tout a été réuni pour donner à cette nature un aspect farouche; des amoncellements de rochers, des arbres déracinés par le vent, les eaux noirâtres d'un torrent, un ciel sombre et au milieu de tout cela plusieurs personnages aux figures sinistres qui paraissent attendre des voyageurs pour les attaquer.

Nous voici arrivés à la fin des tableaux de l'Ecole italienne; avant de quitter cette école, regardons sur la paroi opposée, *le Martyre de Saint Christophe*, — n° **408** — peinture d'une fière allure de SPADA — (1576-1622). — Saint-Christophe, d'une taille gigantesque, s'apprête au supplice avec une résignation toute chrétienne; un tout jeune bourreau, qui paraît fier de son rôle, tire l'épée dont il va frapper le saint.

ÉCOLE ESPAGNOLE.

Commençons maintenant l'examen des tableaux de l'Ecole espagnole.

Voici d'abord sur la paroi de gauche, sous le — n° **555** *bis* — un superbe *Portrait de Philippe IV, roi d'Espagne* — par Velasquez — (1599-1660).

Cette peinture renferme toutes les qualités qui constituent un chef-d'œuvre. Par l'élévation du style, l'exécution large et savante, la couleur puissante et harmonieuse, ce portrait mérite d'être placé à côté de ceux qu'ont produit les maîtres de la plus belle époque de l'art italien. Remarquons l'élégance et la simplicité d'attitude de Philippe IV dont les traits sont empreints d'une dignité toute royale; les vêtements et les accessoires sont rendus avec une grande vérité. Il y a surtout aux pieds du roi un chien accroupi d'une exécution merveilleuse.

A côté du *Velasquez*, est exposée — n° **551** — une toile très-populaire, *le Jeune Mendiant* ou plus familièrement le *Pouilleux* — de Murillo.

Nous ne trouvons plus ici la manière vaporeuse de *la Conception de la Vierge* du grand salon carré. Ayant à traiter une scène prise dans la nature, le peintre espagnol emploie un procédé en rapport avec son sujet; aussi

cette peinture est-elle traitée avec simplicité et vérité. Remarquons la vivacité et la transparence du rayon de soleil qui vient éclairer notre petit mendiant.

Vient ensuite du même maître, — nº **546** *ter* — *La Nativité de la Vierge.*

La Vierge vient de naître. Des anges l'entourent et la contemplent respectueusement, tandis que plusieurs femmes s'empressent autour d'elle pour lui donner leurs soins. Tous ces personnages sont éclairés par l'auréole qui entoure la tête de l'enfant. Au fond, sainte Anne, couchée, reçoit la visite de ses parents. Enfin dans la partie supérieure du tableau, on voit un groupe d'anges qui célèbrent ce grand événement.

La présence des anges dont les traits expriment la joie, donne beaucoup d'animation à cette scène peinte dans une gamme claire qui ajoute encore du charme à cette composition.

Ce tableau provient de la galerie du maréchal Soult ; il a été acheté 150,000 francs.

Regardons en face sur la paroi opposée — nº **550** *bis* — *le Miracle de san Diégo*, peinture connue plus généralement sous le nom de *la Cuisine des Anges*. Cette œuvre est aussi de Murillo.

Un couvent de cordeliers étant réduit à une complète disette, le prieur, san Diégo, implore l'assistance du ciel. Pendant sa prière, il est enlevé en extase sur un nuage.

Aussitôt accourent des anges chargés de vivres, qui se mettent à préparer le repas des moines. A droite, dans le fond, le frère cuisinier contemple avec étonnement ses suppléants divins.

Cette scène est empreinte du sentiment religieux le plus exalté. La tête rayonnante d'extase de san Diégo est surtout d'une puissance d'effet prodigieuse. Remarquons aussi la vive et gaie allure des anges et la stupéfaction qui saisit les assistants.

Ce tableau provient, comme le précédent, de la galerie du maréchal Soult; il a été acheté 80,000 francs.

A côté de la *Cuisine des Anges* est exposée —n° **559**— une peinture de ZURBARAN — (1598-1662) — représentant *les Funérailles d'un évêque*.

Le corps de l'évêque dont la tête a déjà les teintes plombées de la mort est étendu sur un lit. Un pape, accompagné d'un souverain et d'un évêque, vient rendre les derniers devoirs à la dépouille mortelle du prélat. La simplicité des attitudes, l'expression grave et recueillie des personnages donnent à cette scène un caractère de grandeur imposant.

Presque au-dessus de ce tableau, HERRERA LE VIEUX — (1576-1656) — a peint avec une verve extrême *saint Basile dictant sa doctrine* — n° **544** *bis*. — Les têtes sont loin d'être empreintes de charité chrétienne et de l'esprit de tolérance religieuse. C'est bien sous ces traits qu'on

imagine les représentants de l'inquisition espagnole. Il y a surtout un moine encapuchonné, aux traits contractés, au regard farouche, qui paraît exercer un ministère plus infernal que divin.

Sur la paroi opposée est placé un petit tableau — n° 557 — dans lequel VELASQUEZ a groupé une douzaine de personnages. Cette œuvre qui n'est d'ailleurs qu'une esquisse et qui a subi des retouches, a un intérêt particulier parce qu'elle contient les *portraits d'artistes célèbres* contemporains de Velasquez.

Ce dernier s'y est représenté à gauche, vêtu de noir. Le personnage placé à côté de lui, et dont on n'aperçoit que la tête, est Murillo.

Passons au tableau qui suit : — n° 547 — *la Vierge au Chapelet* — de MURILLO.

Cette belle peinture dans laquelle le maître espagnol se montre plus puissant coloriste que dans ses vierges en extase, est aussi très-remarquable par un accent particulier qui donne beaucoup de charme à la tête de la mère du Christ.

Le — n° 556 — est un remarquable *Portrait du cardinal Altamira.* — Cependant, cette peinture ne nous paraît pas réunir toutes les grandes qualités de Velasquez à qui on l'attribue, qualités que l'on retrouve entièrement dans le — n° 555 — *Portrait de l'Infante Marguerite-Thérèse*, fille de Philippe IV.

Nous terminerons notre examen des peintures de l'École espagnole par un *Portrait* de Goya, qui vivait à la fin du siècle dernier, et dont le nom termine la liste des grands artistes de cette célèbre école.

Cette figure, d'une grande vérité d'expression, est remarquable aussi par la richesse de la couleur. Cependant elle ne nous donne qu'une idée incomplète de la manière de Goya, connu surtout par des scènes populaires et des sujets fantastiques traités avec verve et originalité.

TROISIÈME TRAVÉE DE LA GRANDE GALERIE. — ÉCOLE FLAMANDE.

Nous entrons dans la partie du musée consacrée aux peintures des artistes flamands, hollandais et allemands, que nous classerons sous le nom d'*École flamande*.

Les tableaux placés dans l'espace étroit formé par les colonnades appartiennent aux maîtres primitifs de cette école.

Regardons d'abord à gauche — n° **595** — *une Salutation angélique*, composition charmante de naïveté et dans laquelle l'auteur inconnu nous donne, par le soin avec lequel il a traité les détails, l'idée exacte d'un intérieur flamand au quinzième siècle.

Vient ensuite du même côté, — n° **279** — un tableau

célèbre de QUENTIN MATSYS, qui vivait à la fin du quinzième siècle.

Cette composition désignée sous le nom de *Un Banquier et sa femme*, ou plus généralement peut-être sous celui des *Peseurs d'or*, est remarquable par l'énergique expression des têtes et l'exécution parfaite des détails. Sous ce dernier rapport, je signale les pièces d'or, le missel et la petite glace ronde dans laquelle se reflète le paysage.

Après cette peinture sont placés— nos **206** à **213**—des *Portraits* — d'HOLBEIN — vivants comme celui d'Erasme, qui a excité notre admiration dans le grand salon carré. Le portrait — n° **210** — de *Thomas Morus* — me paraît surtout admirable par la puissance avec laquelle Holbein a imprimé la vie sur cette rude tête de vieillard.

Sur la paroi opposée, donnons un moment d'attention au *Nain de Charles-Quint*, — n° **243** — beau portrait par ANTONIS DE MOR — (1525-1581) — et à une petite peinture — n° **98** — de CRANACH —(1472-1563).—D'après le livret, cette dernière peinture représente *Vénus*. Mais il ne paraît pas douteux que cette femme, nue et coiffée d'un chapeau de cardinal, soit une allusion à l'Église romaine. Ce qui justifie surtout cette hypothèse, c'est que Cranach, qui vivait au temps de la Réforme, fut l'ami de Luther.

Passons maintenant au delà des colonnes ou nous attendent des chefs-d'œuvre de l'École flamande.

Sur la paroi de droite, nous rencontrons en premier lieu — n° **105** — *Le Départ pour la promenade* — et n° **106** — *la Promenade* — d'ALBERT CUYP — (1605-1672). — Une large et belle exécution, une couleur juste et harmonieuse, distinguent ces peintures traitées avec un sentiment vrai de la nature. De gais paysages baignés dans une atmosphère chaude et lumineuse encadrent ces deux scènes.

Au-dessus, sont placés trois beaux *Portraits* — n^os^ **151**, **152** et **153** — de VAN DYCK.

Celui qui porte le n° **152** est le propre portrait du peintre. Il orna longtemps la chambre à coucher du roi Louis XIV, à Versailles.

En nous retournant du côté du mur opposé, nous aurons devant les yeux d'abord dans la partie la plus élevée de la galerie, trois compositions de JORDAENS — (1593-1678) — qui a été, après *Van Dyck*, le meilleur élève de Rubens.

La première de ces peintures — n° **256** — représente *Un Concert de famille*. Toute une famille, hommes et femmes, enfants et vieillards, chantent à tue-tête, en faisant les grimaces les plus burlesques. Le grand-père, armé d'une bouilloire, bat la mesure avec le couvercle.

Le Roi boit — n° **255** — est une scène du même genre. Une famille flamande célèbre la fête des Rois. Au

moment où le père, ayant sur la tête une couronne, porte son verre à la bouche, toute l'assemblée pousse avec énergie le célèbre cri : *le Roi boit*.

Ces deux scènes sont traitées avec une verve, une gaieté et un entrain sans pareils. Les personnages, grassement peints, sont exubérants de vie. Sous ce rapport, remarquons surtout dans *le Roi boit* la splendide jeune femme vue de dos.

Au-dessous est exposée — nº **5** — une magnifique marine : — *la Flotte Hollandaise* — de Backuisen — (1631-1709) — un des meilleurs peintres de marines qui aient existé. Ce beau tableau avait été commandé à Backuisen par les bourgmestres d'Amsterdam. Il fut ensuite envoyé en présent à Louis XIV.

A hauteur d'appui, sont placés deux chefs-d'œuvre, un *Portrait de Rembrandt* peint par lui-même — nº **413** — et un paysage portant — le nº **473** — de Ruysdael — (1630-1681).

Examinons d'abord la peinture de Rembrandt. Cette tête est vraie et vivante, comme la vie elle-même. C'est la nature reproduite avec un art infini qui ne se fait pas sentir. Peut-on imaginer une exécution plus puissante, plus large, et une harmonie de couleur plus prestigieuse !

Rembrandt, dont nous avons déjà admiré deux chefs-d'œuvre dans le grand salon carré, est classé parmi les plus grands peintres de l'art moderne. Malgré le nombre

considérable de tableaux qu'il produisit et le prix élevé qu'il en recevait, ce maître termina ses jours dans la plus grande misère. Il avait pour les objets d'art une passion qui amena sa ruine. A plusieurs reprises ses créanciers firent saisir et vendre les précieuses collections qu'il formait avec tant d'ardeur. Enfin, dénué de toutes ressources, il se retira dans un des plus pauvres quartiers d'Amsterdam, où il mourut dans l'obscurité. Telle fut là fin de cet artiste de génie, à qui son pays élève aujourd'hui des statues.

Passons au merveilleux paysage — n° **473** — de Ruysdael, — placé à côté du portrait de Rembrandt.

Un rayon du pâle soleil du Nord traverse les nuages et vient éclairer quelques parties d'un vaste paysage dont les détails sont scrupuleusement rendus avec une justesse de ton admirable. Cette composition, d'une poésie saisissante, est une des plus belles qu'ait produites Ruysdaël, qui passe, à juste titre, pour un des plus grands paysagistes connus.

Le — n° **414** — qui vient ensuite est encore une magnifique peinture, dans laquelle Rembrandt s'est représenté lui-même sous un nouvel aspect.

Immédiatement à côté se trouve *le Moulin* — d'Hobbema — un des meilleurs paysagistes de l'École flamande. Sous des arbres autour desquels circule une atmosphère transparente, une petite rivière aux eaux claires fait tourner les roues de plusieurs moulins.

Regardons ensuite — n° **416** — une *Tête de vieillard* toute ridée et à la barbe grisonnante. C'est la nature elle-même interprétée par Rembrandt d'une manière magistrale, et avec une puissance qui excite l'admiration.

Retournons-nous du côté de la paroi opposée. Nous trouverons en face de nous — n° **89** — un *Portrait de Philippe de Champaigne* par lui-même. Cet artiste, que l'on a l'habitude de classer dans l'École flamande, parce qu'il est né à Bruxelles, a étudié la peinture en France, où il passa la plus grande partie de sa vie. Nous pourrions donc jusqu'à un certain point le revendiquer comme étant un des nôtres. Nous avons vu de lui, dans le grand salon carré, un portrait du cardinal de Richelieu d'un grand caractère. Le portrait placé sous nos yeux est moins remarquable, mais il aura pour nous de l'intérêt parce qu'il représente les traits de Philippe de Champaigne, dont nous verrons d'ailleurs des œuvres d'un plus grand mérite.

A côté de cette toile, regardons — n° **459** — un *Portrait d'Élisabeth de France*, fille d'Henri IV, qui épousa Philippe IV, ce roi d'Espagne dont nous avons vu le portrait peint par Velasquez.

Sans nous arrêter à cette belle peinture de Rubens, dont nous allons admirer dans quelques instants une série de chefs-d'œuvre, passons au

N° **415** — un *Portrait de Rembrandt âgé*, dans le-

quel se retrouvent toutes les fortes qualités de ce maître, puis nous arrivons à un

Paysage de Ruysdael, *la Forêt* — n° **470** — qui donne au spectateur l'impression de grandeur que l'on ressent dans les grands bois.

Auprès de ce paysage, est exposé — n° **407** — une œuvre de Rembrandt, *les Pèlerins d'Emmaüs*, digne de toute notre attention.

Assis à table, le Christ rompt le pain qu'il vient de bénir, et se fait reconnaître par ses disciples. Cette scène, d'une grande simplicité de composition, est empreinte du sentiment religieux le plus élevé. La tête du Christ, calme et sereine, est traitée avec une poésie et une grandeur saisissantes. L'attitude d'étonnement et de respect des disciples vient compléter l'effet de cette composition, qui produit une impression profonde.

En face des *Pèlerins d'Emmaüs*, sur la paroi opposée, regardons à la hauteur de la barre d'appui un petit tableau — n° **223** — d'un genre tout différent, et dans lequel Pieter de Hooch a représenté un *Effet de lumière* avec beaucoup de puissance.

A côté de ce tableau se trouve — n° **512** — une peinture de Téniers le Jeune, désignée sous le nom de *l'Enfant prodigue à table avec des courtisanes*. Cette compo-

sition décèle une grande habileté de main. Remarquons la mine burlesque des deux musiciens.

Le Buisson — n° **472** — de Ruysdael — est un des plus célèbres paysages qu'ait produits l'École flamande. Par une chaude soirée d'été, des nuages menaçants envahissent le ciel ; le vent qui s'élève tord les arbres et les buissons. Une lumière sinistre se répand sur une partie du paysage, tandis que l'autre est déjà plongée dans une ombre épaisse. L'orage va bientôt éclater. Un paysan, suivi de ses chiens, se hâte de regagner sa maison, dont on aperçoit le toit à l'extrémité du chemin.

Ce paysage, d'une vérité saisissante, est empreint de la poésie particulière aux grands spectacles de la nature.

Le temps que nous devons consacrer à notre promenade ne nous permet pas de nous arrêter devant les nombreux petits tableaux de genre placés à hauteur de l'œil dans la partie de la galerie qui nous reste à visiter. Cependant, tout en passant en revue la merveilleuse série des tableaux de Rubens exposés au-dessus, j'appellerai l'attention sur quelques-unes des peintures de petite dimension qui présenteront un intérêt particulier.

Dans la belle collection que nous allons examiner, Rubens, ce grand peintre, si célèbre par la fougue et la puissance de son exécution, par la richesse de sa couleur, va nous raconter, à l'aide de son pinceau, la vie de Marie de Médicis.

D'après l'ordre dans lequel ces tableaux sont disposés,

il faut commencer par ceux placés sur la paroi de gauch de la galerie.

Le — n° 134 — qui ouvre la série représente *Les trois Parques filant la destinée de Marie de Médicis*, sous les auspices de Jupiter et de Junon, placés dans la partie périeure du tableau.

— N° 135 — *Naissance de Marie de Médicis.* — La déesse qui préside aux naissances remet la princesse enfant à la ville de Florence.

— N° 136 — *Éducation de Marie de Médicis.* — Les dieux président à l'éducation de la jeune princesse que Minerve fait écrire sur ses genoux. Les trois Grâces lui offrent leurs dons.

— N° 137 — *Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis* qui lui est présenté par l'Amour et l'Hymen. La France, placée près de lui, l'engage à épouser cette princesse.

— N° 138 — *Mariage de Marie de Médicis avec Henri IV.* — Le grand duc de Toscane épouse sa nièce, par procuration, au nom du Roi.

— N° 139 — *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, le 3 novembre 1600.

Cette composition est une des plus belles de la série.

Il faut surtout admirer les corps des sirènes qui s'ébattent dans des eaux miroitantes sous l'effet de la plus splendide lumière. Les épaules, les hanches, les poitrines palpitantes de ces sirènes aux yeux ardents, révèlent une puissance de vie et de jeunesse admirable. Jamais la peinture n'a mieux exprimé la chair frémissante. Dans cette scène comme dans les précédentes, la présence des figures mythologiques au milieu de personnages de la vie réelle, choquera peut-être au premier abord ; mais le genre *allégorique* choisi par Rubens, autorise cette licence. Rappelons-nous d'ailleurs, que l'artiste a le droit de se livrer à toutes les fantaisies de son imagination, pourvu qu'il crée de belles choses ; or Rubens n'a jamais rien fait de plus puissant que les corps des êtres surnaturels qu'il a placés dans cette composition.

Nous ne pouvons nous dispenser d'interrompre notre examen de la Galerie de Médicis, pour donner un moment d'attention à une peinture d'un des plus grands maîtres flamands, placée au-dessous du tableau que nous venons de voir.

Cette peinture — n° **199** — de Van der Helst — (1601-1670) — représente plusieurs personnages réunis pour juger le prix de l'arc. Par la beauté de l'exécution c'est une œuvre très-remarquable. Cependant, faite dans de petites dimensions, elle ne nous donne qu'une idée incomplète de la valeur de Van der Helst, dont la *Paix de Munster*, placée à Amsterdam en face la *Ronde de nuit*, de Rem-

brandt, se soutient fièrement à côté de cette composition célèbre.

Revenons à la vie de Marie de Médicis : — n° **440** — *Mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis*, à Lyon.

La Ville de Lyon assise dans un char traîné par deux lions va au-devant des deux nouveaux époux que l'on voit sous les traits de Jupiter et de Junon. On doit bien reconnaître que cette allégorie n'est pas d'un choix heureux. La Ville de Lyon se rendant dans un char au-devant de Jupiter et de Junon, cela peut choquer notre goût ; mais Jupiter a un air si imposant, Junon a tant de grâce et la Ville de Lyon a une tête d'une si belle expression, qu'en présence des beautés de l'exécution on oublie la bizarrerie du sujet.

— N° **441** — *Naissance de Louis XIII*. — La reine, appuyée sur la Fortune, regarde avec une joie attendrie le dauphin qui vient de naître.

— N° **442** — *Henri IV, partant pour la guerre d'Allemagne, confie à la Reine le gouvernement du royaume*. — Entre le roi et la reine se tient le dauphin qui fut depuis Louis XIII.

Cette composition est d'une grande beauté, la couleur en est splendide ; il y a surtout à droite une femme d'une magnifique allure.

— N° **443** — *Couronnement de Marie de Médicis à*

Saint-Denis. — Le cardinal de Joyeuse, assisté de deux autres cardinaux, MM. de Gondy et de Sourdis, pose la couronne royale sur la tête de la reine agenouillée devant lui. A côté de Marie de Médicis se tiennent le dauphin, sa sœur Henriette de France et Marguerite de Valois, première femme d'Henri IV, qui dut assister à la cérémonie. Au fond, à droite, on aperçoit le roi dans une tribune.

Cette vaste toile est sans contredit la plus belle de la série. L'ordonnance pompeuse de la composition et la fierté d'allure des personnages donnent à cette scène un caractère de grandeur qui frappe l'imagination. Rubens se montre ici sans rival pour la représentation des magnificences royales.

— N° **444** — *Apothéose d'Henri IV, Régence de Marie de Médicis.* — Henri IV est enlevé dans l'Olympe où Jupiter vient le recevoir. La reine, les yeux en larmes, reçoit de la France un globe, emblème de la puissance royale.

Après ce tableau, la série de la collection de Médicis est momentanément interrompue. Jusqu'à la fin de la galerie nous rencontrons des *Portraits* peints par VAN DYCK, remarquables par l'élégance de l'exécution, et parmi lesquels figure — n° **152** — un portrait de cet artiste, très-connu par les reproductions qui en ont été faites.

Les tableaux de Van Dyck dont nous venons de parler, entourent un magnifique paysage

— N° **43** — de Jan Both dit *Both d'Italie*, parce qu'il séjourna longtemps dans ce pays.

Par une belle soirée d'été, un cavalier et une dame montée sur un mulet, débouchent d'un passage sombre et mystérieux dans une splendide vallée chaudement éclairée. Cette peinture n'est pas en entier de Jean Both. Les personnages et les animaux sont de la main de son frère Andriès pour lequel il avait la plus vive affection. Andriès s'étant noyé dans un canal à Venise, Jan ne put se consoler de cette perte et mourut la même année.

Sur la paroi qui termine la grande galerie est exposée — n° **462** — la célèbre *Kermesse* de Rubens. Cette scène joyeuse est enlevée avec une fougue sans pareille; tous les groupes expriment l'ivresse et la rage du plaisir. On peut dire que jamais la joie populaire n'a été représentée avec plus d'entrain et de verve.

A la place où nous sommes en ce moment, il y avait autrefois une communication avec les appartements des Tuileries. Le roi Louis XVIII, grand amateur de peinture, se faisait voiturer par ce passage dans le musée, sur une chaise à roulettes.

En suivant maintenant la paroi de droite, nous rencontrons encore plusieurs beaux *Portraits*, de Van Dyck. L'un de ces portraits, celui de la femme de Rubens — n° **149** — est d'une grâce et d'une mélancolie touchantes. J'ai connu un jeune homme qui dans ses promenades au Louvre, ne

manquait jamais de visiter cette jeune dame pour laquelle il éprouvait une vive affection.

Un peu plus loin, *la Tempête* — n° **471** — ou l'*Estacade*; nom qu'on donne aussi à cette peinture de RUYSDAEL, est, à mon avis, la représentation la plus vraie et la plus saisissante qu'on ait jamais faite de la nature inanimée. Ce ciel sinistre, cette mer irritée composent une scène grandiose qui inspire l'anxiété et l'effroi. Prodigieuse d'exécution et de poésie, cette œuvre me paraît pouvoir être classée parmi les plus belles qu'ait créées l'art humain.

A quelques pas de là sont exposés — nos **230** et **238** — des *Fleurs* et des *Fruits* que VAN HUYSUM —(1682-1749) —a peints avec le soin le plus minutieux jusque dans les moindres détails.

Entre ces deux tableaux, on admire — n° **400** — la *Prairie*, une célèbre peinture de PAUL POTTER — (1625-1654).—Des bœufs dans une prairie annoncent par leurs mugissements l'arrivée de l'orage. Cette peinture est une des plus parfaites de Paul Potter; elle a été achetée au siècle dernier 22,000 francs, somme considérable pour l'époque. Les tableaux de Paul Potter jouissent d'ailleurs d'une vogue poussée peut-être à l'excès. Cet artiste, qui était déjà célèbre à l'âge de quatorze ans, est mort à peine âgé de vingt-neuf ans, après avoir produit un assez grand nombre d'œuvres qu'on se dispute à prix d'or, lorsqu'elles apparaissent dans les ventes publiques.

Nous continuons ensuite l'examen des tableaux de Rubens représentant les principaux événements de la vie de Marie de Médicis.

Dans le premier de ces tableaux — n° **445** — *les Dieux réunis dans l'Olympe président au gouvernement de la reine.* Un globe, emblème de la France, est traîné par des colombes sous la conduite de l'Amour. Apollon, Minerve et Mars chassent la Discorde, la Haine et l'Envie.

— N° **446** — *Voyage de la reine au Pont-de-Cé.* — Marie de Médicis vient de réduire la ville de Pont-de-Cé où avait éclaté une révolte. La Victoire et la Renommée l'accompagnent.

— N° **447** — L'*Échange des princesses.* — Élisabeth, fille d'Henri IV, devant épouser l'infant d'Espagne (plus tard Philippe IV), et Anne d'Autriche étant fiancée à Louis XIII, la France et l'Espagne échangent les deux princesses sur la limite des deux pays.

— N° **448** — *Les Félicités de la régence.*— La reine, entourée de la Sagesse et de l'Amour, tient les insignes du pouvoir et de la justice. Le Bonheur et l'Abondance décernent des récompenses aux beaux-arts, sous les pieds desquels sont l'Ignorance et les Mauvaises Passions.

— N° **449** — *Majorité de Louis XIII.* — La reine donne à son fils Louis XIII le gouvernement du royaume

représenté par un vaisseau que protégent des génies. La France se tient debout près du mât.

— N° **450** — *La Reine s'enfuit du château de Blois.* — La reine qui vient de s'échapper du château de Blois, où elle avait été reléguée par Louis XIII, est accompagnée par les grands seigneurs qui doivent la protéger dans sa fuite. La Nuit étend ses voiles et l'Aurore se prépare à la remplacer.

Au-dessus de la porte que nous rencontrons ici, est exposé le chef-d'œuvre de PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — Cette peinture — n° **88** — représente les *Portraits de la mère Agnès Arnauld du couvent de Port-Royal, et de sœur Catherine,* fille de l'auteur du tableau. Sœur Catherine, atteinte d'une maladie grave, avait été abandonnée par les médecins, qui déclaraient ne pouvoir la sauver. La mère Agnès, religieuse célèbre par sa piété, fit une neuvaine au bout de laquelle la malade fut entièrement guérie. Philippe de Champaigne voulut perpétuer par la peinture le souvenir de cet événement miraculeux. Rempli de joie et de reconnaissance, inspiré par la tendre affection qu'il portait à sa fille, cet artiste donna à sa composition un caractère admirable de ferveur religieuse.

Sans franchir la porte devant laquelle nous nous trouvons en ce moment, continuons notre promenade dans la grande galerie où il ne nous reste plus à voir que quelques tableaux.

A côté de la porte, à droite, voici d'abord, de **Rembrandt**, un *Veau décharné* qui paraît, tant l'exécution est parfaite, avoir été enlevé de l'étal d'un boucher.

De ce sujet peu attrayant, nous passons aux dernières compositions se rapportant à la vie de Marie de Médicis.

— N° **453** — *Entrevue de Marie de Médicis et de son fils Louis XIII.* — La reine mère et le roi, placés dans le ciel, se témoignent un attachement et une union sincères.

— N° **454** — Le *Triomphe de la vérité.* — A l'aspect de la Vérité que le Temps porte vers eux, Marie de Médicis et son fils se réconcilient.

Ces deux derniers tableaux terminent l'œuvre splendide de Rubens, qui est complété par le

Portrait de la Reine en Bellone — n° **457**. —

La belle collection que nous venons de passer en revue était placée autrefois dans une galerie attenante à l'appartement que Marie de Médicis occupait dans le palais du Luxembourg construit pour elle par l'architecte Jacques Debrosse. D'après les ordres de cette reine, Rubens devait aussi reproduire les principaux événements de la vie d'Henri IV. Cet artiste avait déjà mis la main à l'œuvre, mais le départ de Marie de Médicis pour l'exil ne permit pas de donner suite à ce projet.

Notre promenade dans la grande galerie est terminée. Après avoir examiné les œuvres si remarquables, à dif-

férents titres, des grandes écoles italienne, espagnole et flamande, nous allons entrer dans les salles de l'école française. Les œuvres de nos peintres auront bien de la peine à se maintenir à la hauteur des chefs-d'œuvre qui viennent de nous passer sous les yeux; cependant nous rencontrerons bon nombre de tableaux qui soutiennent avantageusement la comparaison avec les plus belles peintures étrangères, et qui prouvent que notre école a dignement tenu sa place dans l'art.

Passons donc par la petite porte que nous avons vue il y a un instant, elle va nous donner accès dans la :

SALLE DES PLUS ANCIENS PEINTRES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

(Clouet, etc.)

On a réuni dans cette salle les plus anciennes peintures françaises que possède le musée.

Regardons d'abord, sur le mur en face la fenêtre, un *Christ descendu de la croix* — n° **650** — dans un paysage où l'on aperçoit la Seine, Saint-Germain-des-Prés, le Louvre et Montmartre. Ce tableau qui a plus de cinq siècles d'existence, provient de Saint-Denis.

Dans le — n° **651** — placé au-dessus, un peintre inconnu a représenté les *Portraits de la famille de Juvénal des Ursins,* président au parlement pendant la première

moitié du quinzième siècle. Cette composition était placée autrefois à Notre-Dame, où la famille des Ursins avait une chapelle.

A gauche de ces peintures se trouvent deux *Portraits de François Ier*. — nos **109** et **110** — attribués à Clouet ou à des artistes de son École (1). La naïveté et le soin avec lequel ces deux portraits, le premier surtout, sont exécutés, permettent de croire qu'ils sont ressemblants. En tous cas, ils nous donnent certainement sur les traits et la physionomie de François Ier des indications beaucoup plus exactes que le portrait de ce roi par le Titien, que nous avons vu dans la petite galerie des maîtres italiens.

Du même côté sont exposées deux compositions curieuses, — nos **656** et **657** — représentant un *Bal à la cour du roi Henri III*. Dans chacune d'elles l'on voit, à gauche le roi Henri III, près de sa mère Catherine de Médicis. Il me semble que la vue de ces deux tableaux donne sur les usages et les costumes de ce temps des renseignements qu'aucun livre ne pourrait nous fournir.

Maintenant nous regarderons les délicieux petits portraits de FRANÇOIS CLOUET dit JEHANNET (1500-1572).

Arrêtons particulièrement notre attention sur les deux plus remarquables, les *Portraits du roi de France Char-*

(1) Voir page 93, (*Résumé de l'Histoire de la peinture*).

les IX, — n° **107** — *et celui de sa femme Élisabeth d'Autriche*, — n° **108**. — Ces deux portraits sont d'une parfaite exécution, d'une élégance exquise; de telles œuvres devraient populariser le nom de François Clouet, connu seulement par les amateurs de peinture.

Les tableaux placés en face, *le Jugement dernier* — n° **187** — de JEAN COUSIN — (1500-1589) — et le — n° **190** — *Chariclée subissant l'épreuve du feu*, — par AMBROISE DUBOIS — (1543-1614) — sont deux œuvres remarquables dans lesquelles on sent l'influence italienne ; mais peut-être éprouvera-t-on moins de goût pour ces compositions que pour les peintures de François Clouet, pleines d'originalité et d'une saveur toute française.

Ire. — SALLE DE LESUEUR.

(Vie de saint Bruno.)

Dans la salle suivante, on a réuni la célèbre collection de tableaux de LESUEUR — (1617-1655) — représentant *les principaux traits de la Vie de saint Bruno.*

Nous n'avons pas le temps d'examiner en détail cette superbe série de tableaux, dus à l'un des plus illustres peintres de notre École nationale ; mais nous devons au moins les passer tous en revue, en nous arrêtant devant les plus remarquables.

Le — n° **525** — placé immédiatement à côté de la

porte par laquelle nous venons d'entrer, représente *saint Bruno assistant au sermon de Raymond Diocrès, chanoine de Notre-Dame de Paris.* Ce premier tableau est un des plus beaux de la collection. Les personnages, savamment dessinés, sont groupés d'une manière remarquable, et leurs attitudes expriment le plus profond recueillement. Toute cette scène est traitée avec la simplicité austère qui convient au sujet. On remarquera sans doute, que dans cette peinture comme dans les suivantes, les parties peintes en bleu tranchent avec les autres couleurs employées par Lesueur. Quelques personnes prétendent que cet effet vient de ce que le bleu dont s'est servi ce peintre a résisté à l'action du temps, tandis que les autres couleurs ont perdu leur éclat primitif.

Le sujet du tableau — n° **527** — qui vient ensuite, est : *Raymond Diocrès répondant après sa mort.* Pendant la cérémonie de l'enterrement à l'Église, le mort se soulève dans son cercueil et prononce quelques paroles de l'office des morts. Remarquons l'expression terrifiante de ce corps qui s'élève dans son cercueil et l'épouvante qui saisit les assistants, à l'exception de l'officiant, dont l'attitude calme est pleine de majesté. La chape qui recouvre ce prêtre est d'une exécution merveilleuse.

— N° **528** — *Saint Bruno en prière.*

— N° **529** — *Saint Bruno enseigne la théologie.*

— N° **530** — *Saint Bruno engage ses amis et ses disciples à quitter le monde.*

— N° **531** — *Songe de saint Bruno.*

— N° **532** — *Saint Bruno et ses compagnons, avant de partir pour Grenoble, distribuent leurs biens aux pauvres.*

— N° **534** — *Arrivée de saint Bruno à Grenoble chez saint Hugues.*

— N° **535** — *Voyage à la Chartreuse.*

— N° **536** — *Saint Bruno fait construire le monastère.*

— N° **537** — *Saint Bruno prend l'habit monastique.*

— N° **538** — *Le pape confirme l'institution des Chartreux.*

— N° **539** — *Saint Bruno donne l'habit à plusieurs personnes.*

— N° **540** — *Saint Bruno reçoit un message du Pape.*

— N° **541** — *Arrivée de saint Bruno à Rome.*

— N° **542** — *Saint Bruno refuse l'archevêché de Reggio.*

— N° 543 — *Saint Bruno en prière dans sa cellule.*

— N° 544 — *Rencontre de saint Bruno par Roger, comte de Sicile.*

— N° 545 — *Apparition de saint Brimo au comte Roger.* Le saint avertit Roger qu'un de ses capitaines le trahit.

— N° 546 — *Mort de saint Bruno en 1101.*

L'expression de douleur, de résignation et de confiance en Dieu des chartreux qui assistent à la mort du fondateur de leur ordre, est rendue avec tant de vérité, qu'on se sent vivement impressionné en présence de cette scène imposante dont l'effet est encore augmenté par la lueur lugubre qui l'éclaire.

La collection de la vie de saint Bruno était placée dans le petit cloître des Chartreux de la rue d'Enfer, qui, en 1776, la donnèrent au roi Louis XVI. Cette œuvre célèbre doit être considérée comme une des plus parfaites qu'ait produites la peinture française.

Dans la salle suivante Lesueur va nous montrer son talent sous un aspect tout différent.

2° SALLE DE LESUEUR.

(Sujets mythologiques.)

Cette salle renferme de charmantes compositions my-

thologiques, provenant de l'hôtel Lambert, dans l'île Saint-Louis. Ces déesses et ces muses ont une grâce décente qui les rend adorables. Il semble qu'en les créant, Lesueur avait encore sous les yeux l'idéal particulier à l'art chrétien.

En sortant de cette pièce, nous entrons dans une salle consacrée aux œuvres de Joseph Vernet — (1714-1789), — l'aïeul de notre peintre populaire, Horace Vernet.

SALLE DE JOSEPH VERNET.

Examinons particulièrement les vues des principaux ports de France que le roi Louis XV avait commandées à Vernet en 1753. Sans avoir l'élévation du style et la richesse de couleur des œuvres de Claude le Lorrain, ces peintures, très-remarquables par l'entente de la composition et par la netteté et la facilité de l'exécution, classent Vernet parmi les meilleurs peintres de marine de l'École française. Après qu'on a jeté un coup d'œil sur l'ensemble de chacun de ces tableaux, il est très-amusant de regarder les nombreuses figures que Vernet y a placées. Prenons par exemple :

La *Vue du port de Marseille* — n° **592** — exposée à côté de la porte de sortie.

D'abord la mer est couverte d'une grande quantité de

navires, de canots, d'embarcations, chargés de matelots, de pêcheurs et de promeneurs. A terre, au premier plan à gauche, des baigneurs prennent leurs ébats à côté d'un groupe de pêcheurs. A côté, Vernet dessine entouré de sa famille. Près de lui se trouve un centenaire dont le nom et l'âge sont indiqués sur le tableau. Un peu au-dessus, sur une petite éminence, une élégante société assise sur le rivage prend des rafraîchissements. Ce groupe est dominé par deux personnes dont l'une regarde dans une longue-vue. A droite, des paysans dansent au son du tambourin ; enfin, du même côté, tout à fait dans ce coin du tableau, un sage assis au pied d'un rocher est plongé dans la lecture.

Nous pénétrons ensuite dans un couloir où se trouvent encore des marines de Vernet et au bout duquel on a mis récemment un portrait bien vivant et d'une bonne exécution de madame HAUBECOURT LESCOT.

Ce couloir donne accès dans un grand salon où sont réunies les peintures des artistes français du dix-septième siècle, c'est-à-dire du plus beau moment de notre École nationale.

PREMIER GRAND SALON DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIIe siècle, POUSSIN, CLAUDE LE LORRAIN, etc.).

Regardons d'abord, à gauche en entrant — n°s **260** et

320 — deux beaux portraits en pied. Le premier est un *Portrait de Mignard* — (1610-1695) — peint par lui-même. Dans le second, Largillière — (1656-1746) — a reproduit les traits de *Lebrun*, premier peintre du roi Louis XIV. Cette remarquable toile est la seule œuvre que nous ayons au Louvre d'un des plus grands portraitistes français. Largillière la fit pour sa réception à l'Académie (1).

Un peu plus loin, du même côté, est exposée — n° **518** — une *Descente de croix* — de Lesueur. Cette belle composition est empreinte du sentiment religieux que Lesueur, plus qu'aucun autre peintre de son époque, sut exprimer dans ses œuvres. Elle était placée autrefois sur un autel de l'église Saint-Gervais.

Au-dessus des peintures que nous venons d'examiner, dans la partie la plus élevée du salon, regardons *Les Vendeurs chassés du temple* — n° **299** — de Jouvenet — (1644-1717). — Le Christ descend avec rapidité les degrés du temple, chassant devant lui les vendeurs qui s'enfuient après avoir ramassé leur argent. Cette scène est traitée avec verve et entrain. Elle est conçue avec beaucoup d'imagination et avec la grandeur qui convient au sujet. Remarquons la figure du Christ qui est admirable d'indignation.

(1) Autrefois, les artistes ne pouvaient être admis à l'Académie de peinture qu'après avoir présenté un ouvrage qui servait à juger leur talent. Cette condition n'est plus imposée aujourd'hui.

6.

En nous retournant du côté de la paroi opposée, nous trouverons — n° **583** — un tableau de Valentin — (1600-1634) — représentant l'*Innocence de Suzanne reconnue.* — Daniel assis sur un trône donne l'ordre à un soldat de s'emparer d'un des vieillards qui ont accusé Suzanne.

La couleur sombre de cette peinture pourra nous choquer au premier abord; mais après quelques moments d'attention, nous aurons bientôt reconnu que la scène placée devant nos yeux est peinte avec une énergie et une puissance remarquables qui ont fait à Valentin une place à part dans l'École française.

Au-dessous de ce tableau, le — n° **421** — est une composition dans laquelle le Poussin a reproduit d'une manière saisissante, la terreur et la désolation d'une *Population frappée de la peste*. Cette œuvre remarquable que Poussin fit à Rome pour 60 *écus*, était placée autrefois dans l'appartement du roi Louis XIV à Versailles.

En continuant notre marche en avant, arrêtons-nous devant le *Triomphe de Flore* — n° **443** — exposé sur le mur à droite. Cette composition qui a malheureusement beaucoup souffert, possède un charme pénétrant. A mon avis, aucun artiste moderne n'a représenté des scènes mythologiques avec autant de poésie que notre grand Poussin, l'auteur de ce tableau.

A côté du *Triomphe de Flore*, se trouve — n° **420** — une autre œuvre du même maître : les *Israélites recueil-*

lant la manne dans le désert. — Poussin va nous donner lui-même une explication de ce beau tableau. Voici comment il s'exprime à ce sujet dans une lettre qu'il écrit d'Italie en France : « J'ai trouvé une certaine distribution pour ce « tableau, et certaines attitudes naturelles, qui font voir, « dans le peuple juif, la misère et la faim où il était réduit, « et aussi la joie et l'allégresse où il se trouve, l'admira- « tion dont il est touché ; le respect et la révérence qu'il a « pour son législateur, avec un mélange de femmes, « d'enfants et d'hommes, d'âges et de tempéraments dif- « férents ; choses, comme je crois, qui ne déplairont pas « à ceux qui les sauront bien lire. »

Cette explication dispense de toute autre, et nous pouvons, en regardant la composition de Poussin, nous assurer qu'il a complétement atteint le but qu'il s'était proposé.

Au-dessus de ce tableau est exposé — n° **646** — un *Portrait de Louis XIII.* — Les deux figures symboliques placées aux pieds du roi sont la France et la Navarre. Ce portrait, d'une belle allure et d'un effet pittoresque, est de Simon Vouet — (1590-1649) — qui a eu de son temps une réputation immense, et dont les œuvres ont exercé une grande influence sur les principaux peintres du siècle de Louis XIV.

Viennent ensuite, du même côté, des tableaux remarquables du Poussin, mais comme nous avons déjà regardé plusieurs œuvres de ce maître et que nous devons nous

arrêter encore devant quelques autres, bornons-nous à jeter un rapide coup d'œil sur les tableaux :

— N° **435** — l'*Enlèvement des Sabines* et

— N° **452** — *Orphée et Eurydice* — splendide paysage représentant le château Saint-Ange à Rome.

Au-dessus de ces peintures, est exposée — n° **298** — une grande et magnifique toile de Jouvenet, la *Résurrection de Lazare.* — Nous retrouvons dans cette œuvre les qualités que nous avons admirées dans les *Vendeurs chassés du temple.* C'est la même abondance d'idées, la même entente de la composition. Le Lazare cadavéreux, se levant de son linceuil, remplit les assistants d'une stupéfaction et d'un effroi que l'on ressent soi-même en contemplant cette œuvre magistrale.

Avant d'aller plus loin, retournons-nous du côté de la paroi opposée.

Nous trouvons d'abord devant nos yeux — n° **475** — un *Portrait de Louis XIV,* par Rigaud. Cette belle peinture était autrefois placée à Versailles, dans la salle du Trône.

A côté, est exposée — n° **249** — une œuvre de Mignard, très-connue sous le nom de *la Vierge au Raisin.* Malgré l'afféterie et la *mignardise* de cette composition,

on doit y reconnaître des qualités d'exécution qui en font, en somme, une œuvre remarquable.

Au-dessous de cette vierge, est placé un célèbre tableau du POUSSIN — nº. **445** — *les Bergers d'Arcadie.*

L'un d'eux, plus âgé que les autres, et que Poussin a représenté sous l'apparence d'une nature rude et grossière, lit avec curiosité, mais sans aucune émotion, l'inscription tracée sur la pierre : *Et in Arcadia ego* (Moi aussi j'étais berger d'Arcadie). Le jeune homme placé à droite est plein de jeunesse et de santé : *Nous mourrons donc aussi, notre bonheur peut donc cesser*, semble-t-il dire à la jeune fille qui s'appuie sur lui. Le berger que l'on voit à gauche porte la chevelure d'un efféminé. Sa maigreur et son attitude maladive indiquent qu'il ne lui sera pas accordé de vivre longtemps. Il réfléchit profondément et paraît considérer avec tristesse le moment prochain où il ira rejoindre le berger sur le tombeau duquel il s'appuie. Cette scène, d'une poésie pénétrante, est placée au milieu d'un admirable paysage aux lignes sévères, parfaitement en harmonie avec le sujet.

Nous sommes en ce moment au milieu des chefs-d'œuvre de l'École française. A côte des *Bergers d'Arcadie,* une marine splendide — nº **226** — appelle notre admiration. CLAUDE LE LORRAIN y a représenté avec un talent prodigieux un effet de soleil voilé par la brume.

Dans une marine — nº **228** — du même peintre, pla-

cée un peu plus loin du même côté, un soleil éclatant brille à l'horizon et se reflète sur les vagues. Cette peinture est d'un effet encore plus admirable que la précédente. Une lumière splendide y est répandue avec profusion, un air frais circule dans toute cette nature et agite légèrement la mer, dont les flots sont d'une transparence merveilleuse. On peut dire que jamais aucun peintre ne s'est élevé aussi haut dans le genre choisi par le maître français.

Sur la paroi opposée, sont également des œuvres très-remarquables.

La Prédication de saint Paul à Éphèse — n° 521 — de Lesueur, — attire d'abord notre attention.

Après une harangue de saint Paul, les habitants d'Éphèse brûlent sur une place les livres traitant de magie. Cette peinture, d'un grand caractère et d'une belle exécution, a eu longtemps les honneurs du grand salon carré. Elle faisait partie des *Mais* offerts autrefois le 1er mai de chaque année, à l'église de Notre-Dame, par la corporation des orfèvres de Paris.

Au-dessus de ce tableau est exposée — n° 72 — *la tente de Darius*, une des compositions les plus populaires de Lebrun.

Alexandre, après avoir vaincu les Perses à Issus, se rend avec Éphestion dans la tente de Darius, où se trouve la famille de ce roi qui a été faite prisonnière. La reine

lui présente ses enfants. Sysigambis, mère de Darius, trompée par la richesse de l'armure et du casque d'Éphestion, prend ce dernier pour Alexandre. Cette peinture est très-remarquable par l'entente de la composition et par la vérité avec laquelle sont exprimés les sentiments de crainte, d'espérance et d'admiration dont sont agités les personnages.

Lebrun peignit la *Tente de Darius* au palais de Versailles. D'après Florent-Lecomte, Louis XIV, qui venait souvent visiter l'artiste dans son atelier, lui demanda un jour s'il pourrait peindre d'un seul coup la tête d'un des personnages de ce tableau. Lebrun fit sur le champ la tête de Parysatis, ce dont le roi fut fort émerveillé.

Regardons à côté de ce tableau *la Pêche miraculeuse* — n° **297** — une des plus belles œuvres de Jouvenet.

Cette peinture, ainsi que trois autres de même dimension, avaient été répétées par Jouvenet pour être exécutées en tapisserie à la manufacture des Gobelins. Les tapisseries qu'on fit d'après l'œuvre de Jouvenet ayant été admirées par le czar Pierre le Grand qui visitait cet établissement, le roi les lui offrit.

Au-dessous de cette grande toile est placée — n° **586** — *le Concert*, belle et puissante peinture de Valentin, dont nous avons déjà vu une composition.

Puis, à hauteur de la barre d'appui, nous retrouvons

Claude le Lorrain et son talent magique dans deux magnifiques peintures portant les — nos **221** et **222**.

Passant aux tableaux placés sur la paroi opposée, regardons un excellent *Portrait du roi d'Espagne Philippe V*, par Rigaud.

Jusqu'à présent, nous n'avons guère rencontré dans les salles de l'École française que de grandes peintures religieuses, des compositions historiques et des portraits de grands personnages. Toutes ces œuvres laissent voir plus ou moins l'influence italienne, et nos peintres ont cherché à leur donner un caractère de grandeur et de pompe qui est le trait caractéristique des productions artistiques du siècle de Louis XIV.

Voici maintenant — no **875** — une scène populaire traitée simplement, qui fait avec ce qui l'entoure un contraste frappant.

Le Maréchal dans sa forge, des frères Lenain (milieu du dix-septième siècle), ne relève d'aucune école étrangère. C'est une œuvre dans laquelle la nature est interprétée avec franchise et avec un accent de poésie remarquable. Ces paysans ont l'aspect humble et mélancolique. Ce sont bien là les sujets taillables et corvéables à merci de ce dix-septième siècle, pendant lequel la misère des habitants des campagnes fut affreuse.

A côté du tableau des frères Lenain, se trouve une œuvre de la vieillesse du Poussin — *le Déluge* — no **451**

— est une composition qui impressionne vivement. Toutefois, cette peinture laisse à désirer sous le rapport de l'exécution, et il semble que la grande réputation dont elle jouit est un peu exagérée.

En nous tournant de nouveau du côté de la paroi de droite, nous voyons :

N° **479** — un remarquable *Portrait du sculpteur Desjardins,* par RIGAUD, puis un peu plus loin

N° **496** — une élégante *Suzanne au bain,* de SANTERRE — (1650-1717) — qui a été bien souvent reproduite par la gravure.

A quelques pas de là est placé — n° **422** — *le Jugement de Salomon,* célèbre peinture de notre grand POUSSIN. La dureté de la mauvaise mère et la terreur qui saisit la mère véritable lorsqu'elle voit qu'on se dispose à partager le corps de son enfant en deux parties, sont rendues avee une grande puissance.

Après avoir jeté un coup d'œil sur une magnifique *Marine* — n° **225** — de CLAUDE LE LORRAIN, — revenons aux peintures exposées en face de celles que nous venons d'examiner.

Regardons d'abord — n° **433** — *le Ravissement de saint Paul* et — n° **426** — *Jésus guérissant les aveugles,* deux belles compositions du POUSSIN, dans les-

quelles nous retrouvons toutes les qualités de ce maître.

Puis nous terminerons notre visite dans ce salon, en nous arrêtant quelques instants devant trois petits tableaux dans lesquels le BOURGUIGNON a représenté — nos **124** — **125** et **126** — des *Scènes de batailles*, avec une fougue et une énergie rares.

Les œuvres que nous venons de passer en revue, appartiennent à la plus belle époque de l'art français. Elles sont surtout remarquables par l'élévation du style, l'entente de la composition, et la beauté de l'expression.

Celles qui sont exposées dans le deuxième grand salon, que nous allons visiter maintenant, ne possèdent pas au même degré ces qualités ; toutefois ces tableaux, qui appartiennent en grande partie à la peinture dite de genre, introduite en France au commencement du dix-huitième siècle, nous intéresseront vivement par l'esprit et le pittoresque qui les distinguent.

Avant d'y arriver, nous traversons d'abord une vaste pièce destinée probablement à servir de vestibule à la salle des États. Cette pièce à laquelle on a donné le nom de salon Denon, a été splendidement ornée. On y a peint dans les voussures quatre sujets se rapportant à des époques différentes de l'art français. Ces peintures représentent saint Louis, François Ier, Louis XIV et Napoléon Ier encourageant les arts. Plus bas, on a placé les belles *batailles d'Alexandre,* par LEBRUN. Malheureusement, ces

magnifiques compositions sont placées trop haut, et ne sont pas suffisamment éclairées pour qu'on puisse les examiner avec tout le soin qu'elles méritent.

Après avoir traversé cette pièce, nous entrons dans le

2e GRAND SALON DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

En commençant par la droite, nous verrons d'abord, — n° **387** — *une Chasse au loup*, d'OUDRY — (1686-1755), — et — n° **166** — *une Chasse au cerf* de DESPORTES — (1661-1743).

Il est inutile de faire l'éloge de ces deux peintures, dont la beauté et la vérité d'exécution frappent tous les yeux. Les amateurs de chasse constateront avec intérêt la pureté de race des chiens qui y figurent. Tous ces animaux sont des portraits rigoureusement exacts des plus beaux chiens de la vénerie royale.

Au-dessous est placée — n° **308** — *la Mélancolie*, de LAGRENÉE — (1740-1821). — Après un coup d'œil donné à cette agréable figure, arrêtons-nous devant *le Bénédicité*, — n° **99** — et *la Mère laborieuse*, — n° **98** — deux petits chefs-d'œuvre de CHARDIN — (1699-1779). — Ce sont deux sujets bien simples, bien humbles; mais ils sont traités avec tant de vérité, les attitudes des personnages sont si justes et la couleur si harmonieuse, qu'ils peuvent soutenir la comparaison avec les meilleures produc-

tions du même genre des plus célèbres petits maîtres hollandais.

En face de ces tableaux, sur le mur opposé, voici d'abord, — nos 180 et 181 — deux toiles sur lesquelles DESPORTES a peint *des pièces de gibier, des fleurs* et *des fruits*, disposés avec beaucoup de goût.

Un chien gardant des pièces de gibier, — no 388 — est encore, dans le même genre, une bonne peinture d'OUDRY.

Un peu plus loin, du même côté, le — no 25 — *Vénus commandant à Vulcain des armes pour Énée*, va nous faire faire connaissance avec BOUCHER —(1704-1770), — le peintre des scènes galantes, le décorateur renommé des boudoirs du dix-huitième siècle. Il y a bien de l'afféterie dans ces déesses qui ressemblent à des marquises du temps de la Régence. Le dessin n'est pas d'une précision irréprochable et la couleur est de pure convention; malgré tout, cette composition, traitée avec esprit et une facilité extrême, fournirait, si elle avait de plus grandes dimènsions, une très-agréable et très-gaie peinture de plafond.

Nous retrouvons ensuite CHARDIN avec une charmante petite peinture : *la Ménagère revenant du marché.*

Ce tableau, qui a fait récemment son entrée au Louvre, réunit les qualités de dessin et de couleur des au-

tres œuvres du même peintre que nous avons déjà vues. C'est la nature interprétée exactement, avec un accent de poésie intime.

A côté est exposé,—n° **649**— *le Pèlerinage à Cythère*, de Watteau — (1684-1721). — Des groupes de jeunes gens et de jeunes femmes, revêtus de la cape des pèlerins, se dirigent vers une barque qui doit les transporter dans l'île de Cythère. Quelle élégance et quelle souplesse dans ces personnages de fantaisie. Avec quelle désinvolture victorieuse, les pèlerins entraînent les jeunes femmes qu'ils ont séduites par leurs beaux discours ; l'une d'elles résiste encore ; la tête baissée, et tenant à la main un éventail pour cacher son visage, elle reste assise, mais un pèlerin agenouillé à ses pieds fait taire ses derniers scrupules, et cédant à l'amour qui la tire par le bas de sa robe, elle suivra bientôt ses compagnes.

Cette composition est pleine de fantaisie et d'imagination. Sous l'apparence d'une exécution rapide, le dessin est correct, et la couleur rappelle par son harmonie lumineuse les productions de l'École vénitienne.

En face, sur la paroi opposée, regardons une toile très-agréable, *une Halte de chasse*, — n° **329** — de Carle Vanloo — (1705-1765).

Puis un peu plus loin, du même côté, — n^{os} **28** et **29** — deux de ces *scènes pastorales*, qui ont valu à Boucher une réputation si exagérée.

En avançant de quelques pas, nous trouverons au-dessus d'*une Diane,* — n° **24** — du même artiste, deux compositions de GREUZE — (1725-1805), — que la gravure a popularisées.

La première, — n° **261** — est désignée sous le nom de *la Malédiction paternelle.* Un vieillard, dans le paroxysme de l'indignation et de la colère, maudit son fils qui vient de s'engager. La mère de ce dernier fond en larmes et le conjure de rester. A la porte, un sergent recruteur assiste avec indifférence à cette scène émouvante.

Dans le — n° **262** — *le Fils puni,* nous retrouvons les mêmes personnages. Le fils repentant arrive dans la maison de son père, qui vient d'expirer au milieu de sa famille éplorée. Il paraît anéanti par la douleur et le remords. Les sentiments des personnages sont rendus avec beaucoup d'énergie, mais dans le goût mélodramatique des romans et des drames de l'époque.

La Cruche cassée — n° **263** — est un tableau du même peintre encore plus connu que les deux précédents. Elle est bien charmante cette jeune fille ; elle est si innocente et si simple que nous lui pardonnerons sa grâce un peu maniérée. On remarquera que Greuze a donné à cette figure un sens allégorique tout à fait dans le goût de la société de son temps.

Passant aux peintures exposées en face de celles-ci, regardons — n° **577** — une toile sur laquelle Tocqué — (1696-1772) — a peint le *Portrait de Marie Leczinska*, l'épouse délaissée du roi Louis XV.

Les traits de cette reine ont été également reproduits par Vanloo, dans le tableau — n° **330** — exposé en face de celui-ci.

Du même côté que ce dernier portrait, nous trouvons — n° **82** — *un Portrait de madame Lebrun et de sa fille* — par madame Lebrun — (1755-1842). — C'est une composition dans laquelle le sentiment maternel est vivement exprimé. Avec quelle tendresse et quelle douce joie, cette charmante jeune mère presse sa fille dans ses bras !

Nous arrivons maintenant à David et à son école.

Examinons d'abord sur la paroi de gauche — n° **150** — le *Serment des Horaces* — par David — (1748-1825). — Les trois Horaces font le serment de vaincre les trois Curiaces ou de mourir. Leur sœur Camille qui aime un des Curiaces, est plongée dans la douleur ; quelle que soit l'issue du combat, elle perdra un frère ou son fiancé.

Ce tableau, dans lequel les sentiments héroïques des personnages sont exprimés avec une grande énergie, fut le point de départ de la réputation de David. A Rome où il fut fait, il excita l'admiration générale ; expédié ensuite à Paris, il obtint le même succès, et plaça son auteur à la

tête de l'École française. Plusieurs parties de cette œuvre coûtèrent beaucoup d'efforts à David. On raconte qu'il recommença plus de vingt fois le pied gauche du père des Horaces.

Dans le tableau — n° **151** — exposé au-dessus, David a représenté une autre scène de l'histoire romaine : les *Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils.*

A droite de ce tableau est placée — n° **321** — une gigantesque toile de Lethière — (1760-1832). — C'est *Brutus condamnant à mort ses deux fils qui avaient conspiré contre la République.* Le premier a déjà subi le supplice et vainement on invoque le père pour sauver les jours du second. Brutus reste inflexible.

Cette toile longtemps roulée et reléguée dans les greniers du Louvre, a revu le jour depuis quelques années seulement. Un dessin lâché dans certaines parties, et une couleur un peu violacée sont peut-être les seuls défauts qu'on puisse lui reprocher; mais dans toute cette scène règne un sentiment dramatique si profond et la science du peintre est poussée si loin, qu'on peut sans crainte placer ce tableau au rang des chefs-d'œuvre de notre École.

Nous n'en pouvons pas dire autant du — n° **322** — placé en face et qui est dû au pinceau du même artiste.

Pour la soustraire aux poursuites d'Appius Claudius, Virginius vient de plonger dans le sein de sa fille un couteau qu'il retire sanglant. Il lance à la face du décemvir

sa terrible imprécation : « Par ce sang innocent, je voue ta tête aux dieux infernaux. »

Cette œuvre qui révèle des qualités magistrales, est d'une composition un peu diffuse et d'un dramatique outré. Elle eut pourtant beaucoup de succès et quelques personnes la préfèrent à la précédente qui, à mon avis, lui est bien supérieure.

Le Christ en croix — n° **457** — qui vient ensuite, est la première œuvre que nous rencontrons de PRUD'HON — (1758-1823) — qui passe à juste titre pour un des peintres les plus célèbres de notre École. C'est aussi la dernière qu'il exécuta. Elle ne peut donner qu'une faible idée du talent de ce peintre que nous apprécierons mieux dans la salle des sept cheminées. Le Christ, aux contours indécis et aux tons violacés, n'est pas agréable d'aspect ; mais si l'on examine attentivement et surtout si l'on connaît déjà les autres œuvres de ce maître, on y trouvera encore les qualités de style et d'élégance qui distinguent sa peinture.

A côté, se trouve l'*Accordée de village* — n° **260** — un des tableaux les plus connus et les plus reproduits de GREUZE.

Un vieux paysan tenant à la main une bourse qui contient la dot de sa fille, la remet au fiancé. Le notaire rédige le contrat, et l'une des sœurs, appuyée sur le dos du fauteuil, regarde l'accordée d'un air d'envie.

On trouve dans cette peinture, avec le sentiment mélodramatique qui perce dans toutes les compositions de Greuze, une certaine fraîcheur de coloris et un enjouement qui ne sont pas dans les données habituelles de son talent.

Un peu plus loin et sous le — n° **276** — nous rencontrons un tableau de Gros — (1771-1835), — *Charles-Quint et François Ier visitant les tombeaux de Saint-Denis.*

Les deux souverains, accompagnés du dauphin et de Charles d'Orléans, sont reçus par le cardinal de Bourbon, abbé de Saint-Denis. Sur les marches de l'escalier, on remarque le connétable de Montmorency entouré de plusieurs grands personnages, et dans les tribunes du fond une grande quantité de dames, au nombre desquelles se trouvent Catherine de Médicis, la belle Féronnière, Diane de Poitiers, etc.

En suivant toujours du même côté, nous trouvons — n° **154** — *les Amours de Pâris et d'Hélène*, par David.

Ce tableau que David copia presque littéralement sur un bas relief antique, est un petit chef-d'œuvre dans son genre, et laisse bien loin derrière lui toutes les productions tant vantées de l'École actuelle, qu'on désigne par la dénomination de néo-grecque.

Le n° **628** — est *une Chasse*, de Cable Vernet, — (1758-1835) — le père de notre Horace Vernet.

Dans les premiers plans de cette composition figurent le comte d'Artois et le duc de Berry.

Sous le — n° **281** — nous trouvons une toile de Guérin — (1774-1833). — *Énée fait à Didon le récit de la guerre de Troie.* Cette peinture est remarquable par la transparence et la finesse du coloris. Les clairs-obscurs, délicatement ménagés, donnent au tableau un charme particulier qu'on ne retrouve pas dans les autres œuvres du même artiste.

Avant d'examiner le panneau voisin, il faut nous retourner du côté de la grande toile — n° **321**. — Nous trouverons au-dessous — n° **160** — le *Portrait de madame Récamier*, dont la réputation d'esprit et de beauté fut universelle au commencement de ce siècle.

Cette peinture, qui n'est qu'une esquisse, mérite cependant une mention spéciale. Elle semble s'écarter en effet du procédé ordinaire de David, et elle est traitée avec une franchise d'allure qu'on n'est pas habitué à rencontrer chez ce maître.

Voici au — n° **19** — l'œuvre la plus connue de Boilly — (1761-1845). — Dans la première moitié du siècle, il n'était pas un visiteur du Louvre qui ne cherchât cette fameuse *Arrivée de la Diligence.* C'est qu'en effet, dans ce tableau qui pourrait être l'objet de bien des critiques, se trouve un sentiment de vérité rendu sans prétention, et la peinture d'une scène familière qui tranche avantageu-

sement sur les œuvres un peu guindées que produisaient uniformément les peintres de la même époque. — L'émotion avec laquelle la jeune femme, entourée de ses enfants, se jette au cou de son mari qui débarque, est prise sur le fait.

Les autres groupes sont également traités avec beaucoup de naturel. — Ce n'est pas de la grande peinture, mais c'est de la peinture vraie et faite dans une donnée qui a le mérite de caractériser une époque.

A quelques pas de là est exposée — n° **237** — une toile de GÉRARD — (1770-1837) — qui représente l'idylle bien connue de *Daphnis et Chloë.*

Le n° **639** — placé plus haut, est une grande toile de VINCENT, *le peintre Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de la ville de Crotone.*

Tout à côté — n° **235** — se trouve *l'Entrée d'Henri IV à Paris, en* 1594. C'est une réduction du grand tableau de GÉRARD placé dans les galeries de Versailles. — Le roi reçoit les clefs de la ville des mains du prévôt des marchands Luillier. Sur un balcon situé à l'extrémité de la galerie d'Apollon au Louvre (balcon où nous nous sommes arrêtés nous-mêmes) se trouve Gabrielle d'Estrées, qui assiste à l'entrée du roi.

Le *portrait* désigné par le — n° **392** — est de PAGNEST (1790-1819), élève de David.

Les qualités de premier ordre qui se trouvent dans cette œuvre font regretter que l'auteur, mort à vingt-huit ans, n'ait pas eu le temps de fournir une carrière qui sans doute eût été brillante, à en juger par le début.

Il nous reste à voir, pour terminer notre visite dans ce salon, quatre des tableaux placés sur ce dernier panneau : deux sont de Sigalon et deux de Léopold Robert.

Le *Saint Jérôme* — n° **498** — placé en haut, à gauche de la porte, est une des œuvres qui caractérisent le mieux la nature du talent de SIGALON —(1781-1837).— Ce peintre, qui professait une profonde admiration pour Michel Ange, s'en assimila la manière et l'imita par ses grands côtés.— Saint Jérôme, réveillé par la trompette du jugement dernier, est saisi de terreur. Les membres raidis de ce corps admirablement traité, l'aspect terrifiant des anges qui surgissent dans la nuit, tout concourt à produire un grand effet.

La seconde toile de ce peintre, *la Courtisane* — n° **499** — placée en bas, à droite de la porte, est d'un tout autre caractère.

Cette jeune femme est charmante, et le tableau un peu noir est bien composé.

Enfin, voici des deux côtés de la porte les deux toiles si connues de LÉOPOLD ROBERT — (1794-1835).— A gauche n° **493** — *l'Arrivée des Moissonneurs dans les marais*

Pontins, et à droite — n° 494 — *le Retour du pèlerinage à la madone de l'Arc.*

Ces deux compositions qui caractérisent, la première Rome et l'Eté, la seconde Naples et le Printemps, devaient être suivies de deux autres, Florence ou l'Automne, Venise ou l'Hiver. L'artiste n'eut pas le temps de les exécuter. Une maladie nerveuse, qui le mena jusqu'au suicide, arrêta le cours de ses travaux.

Le tableau des *Moissonneurs*, bien supérieur à *la Madone de l'Arc*, valut à son auteur un très-grand succès. La gaieté de la composition, unie à une grande sévérité de lignes, lui imprime un cachet singulier que ne rehausse pas médiocrement la chaleur un peu outrée des tons. Malgré cela, rien ne justifie l'engouement dont cette peinture fut l'objet, et depuis quelques années le public, tout en rendant aux grandes qualités de l'artiste la justice qu'elles méritent, ne lui accorde plus, comme il y a vingt ans, une des premières places parmi les plus grands peintres de notre École.

Le sujet du — n° 294 — est le pèlerinage que les habitants de la campagne de Naples sont dans l'habitude de faire à la Madone de l'Arc, pour la prier d'être favorable aux récoltes. Les qualités de Robert se retrouvent dans cette toile, mais à un degré bien inférieur. La composition plus lâchée et en même temps plus cherchée rend la scène un peu diffuse, et les tons bleuâtres répandus sur le tout

enlèvent à la couleur le charme que l'on trouve dans le tableau des *Moissonneurs*.

Après cet examen, il nous reste à visiter une dernière salle contenant d'autres œuvres des peintres de notre pays. Pénétrons dans le couloir que nous trouvons devant nous, traversons la petite galerie des maîtres italiens, puis en tournant à gauche, nous revenons dans le grand salon carré. De là nous passons dans la galerie d'Appolon, et après l'avoir franchie ainsi que son vestibule et le cabinet des bijoux antiques, nous arrivons dans la

SALLE DES SEPT CHEMINÉES.

Cette salle ainsi nommée on ne sait pourquoi, contient une collection de toiles choisies parmi les œuvres les plus remarquables des peintres qui ont illustré notre École dans le commencement du siècle. Aussi, examinerons-nous presque toutes les œuvres qui la décorent, comme nous l'avons fait déjà pour le salon carré. Ces deux pièces, en effet, constituent dans le grand musée, deux espèces de musées privilégiés, où les individualités les plus connues sont représentées par leurs peintures les plus célèbres.

Le premier tableau qu'on rencontre en entrant à gauche, et qui porte le — n° **149** — est l'*Enlèvement des*

Sabines de David. Sous les murs du Capitole la lutte est engagée ; Romulus va frapper Tatius de son javelot, lorsque sa femme se précipite entre les deux combattants et essaie de les séparer. C'est peut-être l'œuvre la plus populaire du maître, sinon la meilleure ; elle réunit toutes les qualités caractéristiques de son talent et tous les défauts qu'on lui reproche. La correction du dessin, la pureté des lignes, et la science de composition frappent, ainsi que la sécheresse de l'exécution et l'emphase cherchée du style qui est exclusive du naturel.

Tout à côté, au-dessus, — le n° **148** — est la dernière œuvre que David exécuta en France ; *Léonidas et sa troupe, pris dans les gorges des Thermopyles, se préparent à combattre l'armée de Xerxès.* Assis près de l'autel d'Hercule, le chef tient ses armes à la main. Agis, son beau-frère, va remplacer par un casque la couronne de fleurs qu'il portait au sacrifice. Un groupe de Spartiates s'avance au son des trompettes, et, sur le rocher, un guerrier grave la fameuse inscription : « *Étranger,* « *va dire aux Lacédémoniens que nous sommes morts* « *ici pour obéir à leurs ordres.* »

A droite et à gauche de ces toiles, se trouvent *deux Sujets allégoriques*, peints par Gérard. Le premier, — n° **288** — représente *la Victoire et la Renommée,* l'autre — n° **289** — *l'Histoire et la Poésie.*

La toile que nous trouvons sur le panneau voisin, et

portant le — n° **250** — est le *Déluge*, de Girodet — (1767-1824), — qui l'emporta sur *les Sabines*, de David, au concours décennal de 1810. Pendus en grappe à l'extrémité d'une branche qui rompt, tous les membres d'une famille, depuis l'aïeul jusqu'au nourrisson, vont tomber dans l'abîme où flotte déjà le corps d'une jeune fille expirante. Cette composition révèle de grandes qualités, et a joui longtemps d'une réputation un peu surfaite. L'effet dramatique y est outré, et la recherche trop évidente enlève au sujet le naturel sans lequel on ne peut produire d'impressions profondes. Mais Girodet y a fait preuve d'une grande science de dessin, et même d'une certaine originalité qui explique l'engouement dont cette œuvre a été l'objet.

Au milieu du même panneau, sous le — n° **275** — voici la grande toile de Gros : *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau*. Entouré de son état-major, où se remarquent entre autres Soult, Murat, Berthier et Davout, l'empereur, monté sur un cheval isabelle, occupe le centre de la composition. A ses pieds les vaincus implorent sa clémence. Disposés sur les divers plans, un blessé qui porte la main au cœur en signe de reconnaissance, un canonnier mort sur sa pièce, et plusieurs groupes très-habilement traités, conduisent l'œil jusqu'au village d'Eylau, qui brûle dans le lointain, et concourent à produire une scène très-émouvante. C'est que Gros fut le premier de nos peintres qui revint à l'étude de la

nature, et chercha autre chose que des effets de convention. Cette toile, qu'on peut sans crainte ranger au nombre des plus belles, ne fut cependant pas pour le maître, la source d'un succès aussi éclatant que le

— N° **274** — placé en face ; *Le général en chef Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa.* Il est accompagné des généraux Berthier et Bessière, et touche sans crainte les plaies d'un pestiféré. Les malades placés à sa gauche semblent attendre la santé de sa visite ; ceux du premier plan, au contraire, restent indifférents, et quelques-uns expirent au paroxysme de la douleur. Gros ne mit pas plus de six mois à exécuter ce grand tableau qui lui valut de la part de ses confrères, et de David en particulier, les éloges les plus mérités.

Si maintenant nous nous retournons, et si nous nous plaçons de nouveau en face la *Bataille d'Eylau*, nous remarquerons, à sa gauche, et sous le — n° **251** — *le Sommeil d'Endymion*, de Girodet. L'amour écarte les branches qui recouvrent le jeune homme, et le chaste baiser de Diane, sous la forme d'un rayon de lune, vient inonder son visage et sa poitrine. Cette peinture, très-maniérée, a moins contribué que les autres à la réputation de son auteur. Girodet pourtant y a mis, comme partout, une élégance de forme et une certaine science de coloris qui la rendent digne d'attention.

Examinons ensuite à droite, le — n° **459** — *la Justice poursuivant le Crime*, qui est une des compositions les plus connues de notre École et à juste titre l'une des plus appréciées. Dans un paysage désolé, éclairé par les lueurs blafardes de la lune, un meurtrier fuit devant la Vengeance qui va le saisir aux cheveux, et la Justice qui s'apprête à le frapper de son glaive.

Ce tableau, exécuté pour la salle criminelle du palais de Justice, est un des meilleurs de PRUDHON, qu'on surnomma le *Corrége français*. On y trouve la grâce du style unie au pittoresque de la composition. L'effet général est saisissant, et la tendance à se rapprocher du vrai en abandonnant les errements de l'école de David ressort d'une manière évidente.

Sous le — n° **241** — nous trouvons, peint par GÉRARD, le *Portrait du fameux sculpteur Canova.*

Toujours sur le même panneau, à droite de la *Bataille d'Eylau* est placé, — n° **277** — le *Retour de Marcus Sextus*, qui est peut-être la meileure toile de GUÉRIN. Ce peintre, contemporain de David et écrasé par lui, n'en fut pas moins un grand artiste et un vrai poëte. — Assis sur le bord du lit où sa femme vient d'expirer, Marcus, échappé aux proscriptions de Sylla, est en proie au plus violent désespoir. Sous l'apparente placidité des traits perce la haine et le besoin de vengeance. Il reste insensible aux caresses de sa fille qui tient ses genoux embrassés. Une particularité singulière, c'est que

ce Romain, Marcus, a été primitivement un Bélisaire, et que Guérin n'opéra la transformation qu'une fois l'œuvre achevée, en ouvrant les yeux de son personnage principal qui naturellement était aveugle.

Au-dessus de la porte, le — n° **282** — moins remarquable que le précédent, est aussi dû au pinceau de Guérin. *Clytemnestre cédant aux excitations d'Égisthe son complice, va frapper son époux Agamemnon qui repose au dernier plan.*

Nous avons déjà examiné deux côtés de la salle, il nous en reste deux autres, et celui qui se présente à nous n'est pas le moins intéressant. Il est en effet aux trois quarts rempli par un élève de Guérin, qui dépassa singulièrement son maître, Géricault, dont nous allons examiner les œuvres, fut ainsi que Gros, l'un des réformateurs de notre École. Il poursuivit comme ce dernier le but difficile que se sont proposé tous les artistes vraiment grands : atteindre le style en puisant dans la nature et en s'inspirant de la réalité.

Le Naufrage de la Méduse, — n° **242** — est l'œuvre capitale de Géricault — (1791-1824) ; — elle ne fut pas très-bien accueillie au début, mais depuis elle est, à juste titre, considérée comme une des plus belles pages de l'art contemporain. Cette peinture nous donne la mesure de ce qu'eût pu faire ce grand artiste, mort à trente-trois ans, dans la plénitude de son talent.

Le tableau que nous examinons est l'épisode le plus

connu et le plus émouvant du naufrage de la frégate *la Méduse* qui se brisa, le 2 juillet 1816, sur le banc d'Arguin, ayant à son bord quatre cents hommes qui se réfugièrent, après la perte du navire, dans les canots et sur le radeau devenu célèbre.

Sous un ciel sombre et chargé de nuages, vingt malheureux, accablés par douze jours de supplices inexprimables, aperçoivent une voile à l'horizon. Un nègre, monté sur un tonneau, fait des signaux désespérés. Au pied du mât, un officier (M. Corréard), montre, avec un geste d'espoir, au chirurgien Savigny, le salut qui peut encore leur échapper. Au premier plan, un vieillard met la main sur le cœur de son fils expirant ; tout près, le cadavre d'un des naufragés est entraîné par les flots.

Merveilleuse de composition, cette œuvre est empreinte d'un sentiment de haute poésie, et il est impossible de faire ressortir avec plus de talent l'horreur d'une pareille scène.

Le — n° 243 — *Officier de la garde impériale à cheval,* valut à Géricault une médaille d'or. L'auteur, qui n'avait pas vingt ans, s'y révèle dans toute la fougue de son talent. Au salon de 1812, cette composition produisit plus d'étonnement que d'admiration, mais avec le — n° 244 — *le Cuirassier blessé,* elle suffit à placer le peintre au premier rang des coloristes et aussi des peintres d'animaux.

Au-dessous sont placés *deux portraits*, de Mme Lebrun. Le premier porte le — n° **92** — c'est celui de l'auteur qui s'est représentée avec sa fille dans les bras. L'autre n'est pas numéroté. On remarque généralement la vivacité des physionomies de la mère et de l'enfant. Au milieu de ces deux portraits est placé — n° **159** — *celui de Pie VII,* peint par David aux Tuileries, pendant le séjour du pontife en France.

Au bas de ce panneau, à droite, sous le — n° **158** — nous rencontrons de David, *Bélisaire demandant l'aumône;* ce tableau n'est qu'une réduction faite par Girodet d'une toile que David avait exécutée à son retour de Rome, et dont les personnages étaient de grandeur naturelle.

Nous arrivons au quatrième côté de la salle, et la première toile qui s'offre à nous est le — n° **279** — placé au-dessus de la porte. Ce tableau est dû à Guérin ; il représente *Phèdre et Hippolyte.* La première tient en main le glaive qu'elle vient d'arracher à Hippolyte, que Thésée regarde avec colère. Le jeune homme repousse l'accusation calomnieuse de sa belle-mère.

Plus bas, et sous le — n° **236** — voici une toile de Gérard, qui a été reproduite à l'infini par la gravure et la lithographie : c'est *Psyché qui reçoit le premier baiser de l'Amour.* Une certaine élégance de formes et une grande habileté de touche distinguent ce tableau. La draperie qui

recouvre les jambes de Psyché fait l'admiration de beaucoup de gens, mais une grande afféterie laisse cette composition maniérée au second plan.

Au-dessous se trouvent *les Chevaux de course* de GÉRICAULT, qui se distinguent comme tous ceux que traita ce maître, par une élégance de forme et une vérité d'allure très-remarquables.

Nous voici en présence d'un des tableaux les plus populaires du musée. Cette peinture — n° **252** — représente un épisode tiré du roman de Chateaubriand, *les Natchez* — de GIRODET ; — Chactas et le père Aubry vont déposer dans un tombeau creusé de leurs mains le corps d'Atala ; Chactas tient embrassés les genoux d'Atala, et l'ermite la soutient du côté opposé.

Cette composition est pleine d'un sentiment mystique qui tient de la religion et de l'amour. Les tons adoucis de la couleur et le clair-obscur qui domine dans toutes les parties de la toile sont bien dans les données de la scène pleine de mystère et d'angoisses que chacun se rappelle.

L'Assomption de la Vierge qui se trouve inscrite sous le — n° **458** — est une des toiles qui ont le plus contribué à la réputation de PRUD'HON. Elle est en effet, comme on le reconnaîtra, plus propre que toute autre à justifier le titre qu'il reçut de Corrége français. Dans cette vierge qui s'élance vers les cieux soutenue par les anges, on retrouve comme un reflet de ce sentiment religieux qui

anime les compositions des grands maîtres italiens. La figure doucement extatique de la mère du Christ n'a point la sérénité placide que lui donnait Raphaël, mais plutôt l'expression de bonheur ingénue qu'on trouve dans les tableaux religieux du maître auquel on s'est plu à comparer Prud'hon.

En avançant toujours à droite, nous rencontrons — n° **256** — un tableau de GRANET qui représente l'intérieur de la basilique basse de Saint-François d'Assise, à Assise.

Le — n° **240** — est le *Portrait d'Isabey,* le fameux peintre de miniature. GÉRARD l'a représenté debout, tenant à la main sa fille âgée de cinq ans.

Enfin, au côté gauche de la porte, et à hauteur d'appui, voici un admirable petit tableau de DECAMPS, par lequel nous allons terminer notre visite du salon carré moderne.

Cette petite toile dont le sujet est insignifiant : *Deux chevaux qui passent un gué,* est une merveille de coloris. Il est impossible de rendre avec plus de talent ce moment des chaudes journées d'été, qui n'est plus le jour et pas encore la nuit. Il faut avouer du reste que pour faire valoir ce petit chef-d'œuvre, on ne pouvait choisir une place meilleure. Les maîtres qui l'entourent cherchaient leurs effets dans des moyens tout autres. Beaucoup plus préoccupés de la ligne et du style que du charme poétique des couleurs, le ton général de leurs œuvres s'en res-

sent, et je suis heureux qu'au moment de les quitter notre œil, débarrassé des tons monotones et gris, emporte l'impression saine et gaie que lui fournit le bijou de Decamps.

Après avoir terminé notre visite dans la salle des Sept-Cheminées, deux chemins se présentent à nous pour continuer notre promenade dans le Louvre. Si nous prenons la porte à droite, nous traverserons une série de salles remplies d'une grande quantité de vases antiques, dits étrusques, très-remarquables par l'élégance de leurs formes et par les dessins dont ils sont recouverts. Mais arrivés à la dernière de ces salles, nous devrons revenir sur nos pas jusqu'au point où nous sommes, pour examiner les salles d'antiquités grecques, romaines et égyptiennes dans lesquelles on pénètre par la porte placée à gauche, du même côté.

Comme ces dernières salles sont d'une ornementation beaucoup plus riche et qu'elles contiennent aussi quelques beaux spécimens de vases antiques, je propose, si nous n'avons pas le temps de faire un double trajet, de nous borner à les visiter.

Prenons donc la porte à gauche, à côté de l'*Endymion* de Girodet, qui nous donne accès dans les salles des antiquités grecques, romaines et égyptiennes.

SALLES DES ANTIQUITÉS GRECQUES, ROMAINES ET ÉGYPTIENNES.

La célèbre peinture de M. Ingres, *l'Apothéose d'Homère*, ornait, il y a quelques années, le plafond de la première de ces salles ; on lui a substitué une bonne copie de ce tableau, qui est maintenant au musée du Luxembourg.

Nous ne pouvons nous dispenser, en traversant cette pièce, de jeter un coup d'œil sur les charmants petits vases antiques disposés dans les vitrines placées à droite.

Les trois salles suivantes contiennent, au milieu d'objets antiques de diverses espèces, de magnifiques vases étrusques ornés de dessins traités avec une élégance et une facilité remarquables.

Dans la dernière de ces salles, c'est-à-dire celle qui précède la pièce garnie de colonnades, on a représenté au-dessus des vitrines Stabies, Herculanum, Pompeï et Retina, les quatre villes enfouies au pied du Vésuve. Le sujet du plafond se rapporte aussi à la destruction de ces villes : *Cybèle veut les protéger contre le Vésuve.*

Dans la salle suivante, qui est ornée de magnifiques colonnades, commence la série des antiquités égyptiennes. On y a placé des sarcophages égyptiens recouverts d'hiéroglyphes (1) en couleur.

(1) Caractères de la langue sacrée des Égyptiens.

Les trois dernières salles contiennent des bijoux, des bronzes et des papyrus (1).

Dans la dernière, avant d'arriver à l'escalier, on voit le portrait de *Champollion*, le célèbre savant qui, le premier, parvint à découvrir le sens des inscriptions hiéroglyphiques.

Entrons un moment dans la pièce placée à droite de celle-ci, et jetons un coup d'œil sur quelques spécimens de la peinture antique qu'on y a réunis.

Bien que très-intéressantes, ces peintures décoratives ne peuvent nous donner qu'une idée imparfaite de ce qu'était chez les anciens cet art dans lequel ils ont certainement excellé (2).

Après avoir fait le tour de cette pièce, rentrons dans la salle égyptienne d'où nous sortons, et que nous ne ferons que traverser pour arriver sur le palier qui la suit.

Sans descendre l'escalier, tournons à gauche, et nous traverserons plusieurs salles qui ont servi longtemps à l'habitation de nos anciens rois.

SALLES D'HENRI II, HENRI III ET HENRI IV.

La première porte le nom de Henri II. Elle est ornée de magnifiques boiseries. Remarquons à droite un portrait

(1) Feuilles d'une plante sur lesquelles écrivaient les Égyptiens ; le nom de notre papier vient de ce mot.

(2) Voir p. 169 et suiv (*Histoire de la peinture*).

en pied du roi Louis XIII, et au milieu de la pièce trois beaux vases de la manufacture de Sèvres.

La pièce qui suit était la chambre à coucher d'Henri IV. Devant l'alcôve dans laquelle était placé le lit de ce roi, l'on voit une petite statue de Bosio, représentant Henri IV enfant. A droite, dans la boiserie, est encastré un portrait de la reine Marie de Médicis.

La troisième, salle dite d'Henri III, renferme l'autel au pied duquel prêtaient serment, lors de leur réception, les chevaliers du Saint-Esprit, ordre fondé par le roi qui a donné son nom à la pièce que nous visitons.

Nous entrons ensuite dans le

MUSÉE DES SOUVERAINS.

Les deux salles consacrées à ce musée renferment des objets que l'on examinera avec le plus vif intérêt; mais comme ces objets tirent leur plus grand prix des souvenirs historiques qui s'y rattachent, et comme d'un autre côté chacun d'eux est accompagné d'une inscription qui le désigne suffisamment, je n'ai pas à en parler plus longuement. Je me bornerai à signaler dans la deuxième pièce de ce musée une jolie statue représentant Napoléon Ier lorsqu'il était élève de l'école de Brienne.

Les trois salles qui suivent, dites

SALLES DES PEINTURES DU MUSÉE NAPOLÉON III

contiennent assurément des tableaux remarquables, mais comme nous avons vu les chefs-d'œuvre du grand salon carré et de la grande galerie, ces peintures ne sauraient nous arrêter longtemps.

La dernière de ces salles débouche sur un palier; entrons à gauche dans un petit salon où nous trouverons un écriteau qui nous indiquera l'entrée du :

MUSÉE DE MARINE.

On a réuni dans ce musée des spécimens des divers engins employés dans la marine et un grand nombre de petits modèles de navires, chefs-d'œuvre des ouvriers de nos arsenaux maritimes. Remarquons au milieu de ces salles, les plans en relief de nos cinq ports militaires, Cherbourg, Brest, Lorient, Rochefort et Toulon.

Nous pouvons aussi, après avoir examiné ces intéressantes collections, parcourir le

MUSÉE CHINOIS.

placé dans la même partie du Louvre et qui renferme

de très-curieux spécimens de l'art et de l'industrie de l'extrême Orient.

Revenus au pied de l'escalier qui nous a conduits dans ces deux musées (1), nous continuerons notre promenade en visitant les

SALLES DE LA CÉRAMIQUE (2),

des Meubles sculptés, Ivoires, etc. (COLLECTION SAUVAGEOT).

La première de ces salles, dans laquelle se trouve la porte du musée de marine, renferme de très-remarquables bas-reliefs en terre cuite émaillée, de LUCCA DELLA ROBBIA, célèbre artiste italien qui vivait au quinzième siècle.

Dans la pièce suivante est placée la plus belle collection de faïences italiennes qu'on puisse voir. La variété et l'élégance des ornements qui recouvrent ces vases et ces plats, l'exécution large et juste en même temps des fi-

(1) Lorsqu'il y a un grand nombre de visiteurs dans le musée de marine, pour éviter l'encombrement, on fait descendre le public par une autre issue qui aboutit près de l'escalier de Henri II, que nous avons pris pour monter dans les galeries. Dans ce cas il faut se diriger à gauche, dès qu'on est descendu du musée de marine, afin de pouvoir visiter les salles de la céramique, des meubles, des ivoires, etc., l'escalier qui suit la dernière salle des faïences ramène ensuite dans la cour du Louvre.

(2) Du mot grec κεραμος, argile, terre à potier.

gures, l'éclat et la richesse des couleurs (1), donnent à tous ces objets une valeur artistique réelle. Il ne faut pas vouloir trouver dans les sujets représentés, une imitation exacte de la nature ; tel n'a pas été le but des artistes qui les ont composés. Ils n'ont cherché, avec raison, que le côté décoratif, le seul qui convenait à des objets usuels tels que des plats et des assiettes en terre.

Rappelons à cette occasion que la faïence passe pour avoir été inventée par les Persans ; elle fut importée en Italie par les Arabes d'Espagne, notamment de Majorque. ce qui lui fit donner le nom de *majolique*. C'est de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième que datent les plus belles faïences italiennes. D'Italie la fabrication des majoliques se répandit en France, et nos vieilles fabriques de Nevers, Rouen, Moustier, Marseille et Strasbourg, acquirent une grande réputation dans ce genre d'industrie.

On peut, d'ailleurs, sans sortir de la salle où nous sommes en ce moment, comparer avec les faïences italiennes quelques produits de notre industrie nationale. Plusieurs des vases placés au-dessus des vitrines et un plat à fond bleu représentant l'*Enlèvement d'Europe*, que l'on voit entre les deux fenêtres, proviennent de la fa-

(1) La fabrication de la faïence artistique, après avoir été longtemps délaissée, est aujourd'hui remise en honneur. Malgré les résultats remarquables obtenus, on n'a pu retrouver l'éclat des couleurs des faïences italiennes que nous admirons en ce moment. Il est même plusieurs de ces couleurs dont le secret est entièrement perdu.

brique de Nevers. Sans avoir la richesse de couleur et la beauté du dessin des faïences italiennes du seizième siècle, ces objets ont cependant des qualités décoratives qui les rendent très-précieux.

Continuons maintenant notre promenade, et après avoir traversé la salle suivante garnie aussi de belles faïences italiennes, nous entrerons dans une pièce qui va nous intéresser d'une manière toute particulière. On y a réuni des produits céramiques très-remarquables de notre pays, ne ressemblant en rien aux faïences étrangères. Ce sont des plats recouverts d'ornements en relief, œuvres de notre célèbre BERNARD PALISSY qui se désignait modestement sous le nom de *potier de terre et inventeur des rustiques figulines du roi Charles IX*. On sera frappé de la vérité merveilleuse avec laquelle sont reproduits les animaux qui garnissent le fond de ces plats. Pour arriver à ce résultat, Palissy moulait du plâtre sur des poissons et divers autres animaux qu'il faisait ensuite brûler au four. Le vide laissé par ces animaux lui servait à en reproduire les formes. Rappelons aussi que Palissy consacra seize années pour découvrir le secret de l'émail qui donne tant de lustre à ces objets. Amaigri par la misère et la maladie, il faillit mourir avant d'avoir atteint son but.

C'est aussi dans la salle où nous sommes en ce moment que sont placées les célèbres faïences dites d'Henri II. Elles sont exposées, près d'une fenêtre, dans une vitrine supportée par un piédestal. Ces objets remarquables par l'élégance des formes et par la perfection de leur fabrica-

tion, acquièrent aussi une grande valeur par leur rareté. Il n'existe en effet guère plus de 30 à 40 pièces de la nature de celles-ci. Aussi les collectionneurs se disputent-ils avec acharnement ces objets qui dans les ventes publiques atteignent jusqu'à plus de 20,000 francs pièce. Les faïences dites d'Henri II, ont été fabriquées en France au seizième siècle, mais on ne sait pas avec certitude de quelle fabrique elles proviennent. Cependant on croit qu'elles ont été faites à Thouars en Poitou.

Les salles dans lesquelles nous entrons ensuite, renferment d'admirables objets d'art de toutes espèces, objets en fer, vases en verre, médaillons, meubles sculptés, ivoires, etc., qui composent en ce genre une collection unique au monde. Presque tous ces objets et une grande partie de ceux que nous avons vus dans les salles de la céramique, ont été donnés récemment au Louvre par M. SAUVAGEOT, qui a consacré la plus grande partie de son existence à les réunir. Nous trouverons sur notre passage, un buste représentant les traits de ce généreux collectionneur dont le nom doit être conservé avec reconnaissance dans la mémoire de toutes les personnes qui s'intéressent aux choses d'art.

Après la dernière de ces pièces, celle consacrée aux objets en ivoire, nous entrons dans la

SALLE DES PASTELS.

Tout le monde sait qu'on appelle *pastels* des crayons

composés de couleurs pulvérisées mises en pâte avec l'eau de gomme. Par extension, on a donné le nom pastels aux peintures faites à l'aide de ces crayons. C genre de peinture était en grande vogue au siècle derni LATOUR y a surtout excellé. Regardons de cet artiste, su la paroi à gauche, un portrait en pied de madame d Pompadour, d'une vérité et d'une élégance admirables.

Viennent ensuite les

SALLES DES DESSINS.

Le peu de temps que nous donnons à notre promenade dans le Louvre, ne nous permet pas d'examiner en détail les œuvres si intéressantes accumulées dans cette longue suite de salles. Mais après avoir vu les peintures des plus célèbres maîtres des différentes écoles, il nous intéressera de regarder quelques-uns de ces dessins qui sont l'idée première de leurs tableaux, et dans lesquels le génie de l'artiste, son originalité, sa pensée, se révèlent mieux peut être que dans des œuvres plus achevées. Quelques-un des dessins les plus précieux que possède le Louvre o été placés à part dans une salle de l'étage supérieur, di *Salle des boîtes*. Pour conserver ces fragiles chefs-d'œuvr jetés sur des feuilles volantes, pour les préserver de l'ac tion dévorante de la lumière, on a imaginé de les mettr dans des boîtes, que l'on découvre seulement deux heure par semaine. Un écriteau que nous trouverons en sortan

des salles des dessins, sur un mur qui sépare deux escaliers parallèles, nous indiquera le chemin à prendre pour visiter la salle des boites et nous préviendra que les dessins qui y sont placés, sont visibles le samedi de deux à quatre heures.

En continuant notre marche dans le couloir où est placé cet écriteau, nous rencontrons à droite une porte qui donne accès dans la

SALLE DES BRONZES ANTIQUES.

En faisant le tour de cette salle, nous remarquerons, comme nous l'avons déjà fait dans les autres pièces contenant des objets antiques, l'élégance et la pureté de formes que les anciens donnaient aux choses les plus usuelles de la vie. Ce salon est fermé par une magnifique grille en fer provenant, comme celle de la galerie d'Apollon, du château de Maisons.

Nous avons terminé notre visite dans les collections du 1er étage du Palais. Il n'est aucune salle de cette partie du Louvre que nous n'ayons traversée. Passons maintenant aux musées des sculptures qui sont au rez-de-chaussée. Descendons l'escalier d'Henri II, par lequel nous sommes venus, et en tournant à droite, au pied de cet escalier, nous entrerons dans le musée de la

SCULPTURE ANTIQUE.

La *Salle des Cariatides*, dans laquelle nous pénétrons d'abord, tire son nom des belles cariatides de Jean Goujon qui en font le principal ornement. Elle servit dans l'origine de salle des Gardes. Plus tard, sa grandeur et sa beauté la firent choisir pour les grandes solennités de la cour. Ce fut là que se célébrèrent les fêtes données à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marguerite de Valois, quelques jours avant la Saint-Barthélemy. En 1598, pendant la ligue, le duc de Mayenne lui donna une destination d'une tout autre nature; il y fit pendre quatre des *Seize*. En 1658, Molière y joua la comédie en présence du roi et de la reine. Enfin, rappelons aussi que cette pièce servit de lieu de réunion à l'Institut. Comme on voit, la salle des cariatides fût le théâtre d'événements bien différents; tout le monde sans doute préférera sa destination actuelle qui, on doit l'espérer, est définitive.

Après ces quelques instants donnés aux souvenirs historiques, examinons ce que cette salle célèbre renferme de plus remarquable. Regardons d'abord, en entrant, la porte de bronze, œuvre de Riccio, scupteur italien du seizième siècle. Elle avait été faite pour orner le tombeau d'un personnage dont la vie est retracée en bas-reliefs traités avec une grande habileté de main et beaucoup de hardiesse.

Admirons ensuite les célèbres cariatides de JEAN GOUJON, qui supportent une tribune. Ces magnifiques statues, dans lesquelles notre grand artiste a réuni la force et l'élégance, peuvent rivaliser avec les œuvres de l'art grec. Jamais figures plus majestueuses et plus puissantes ne sont nées sous le ciseau d'un sculpteur. Les draperies qui les recouvrent sont aussi très-remarquables ; elles enveloppent bien les corps sans en dissimuler les formes. L'absence des bras peut choquer au premier abord, mais elle s'explique facilement par la destination de ces statues qui, d'après les vues de l'artiste, sont simplement des sujets de décoration et ne représentent pas des figures humaines.

Au-dessus de la tribune, se trouve la *Nymphe de Fontainebleau*, de BENVENUTO CELLINI, célèbre sculpteur italien qui passa une partie de sa vie en France. Ce beau bas-relief en bronze avait été commandé par François Ier pour le palais de Fontainebleau. Mais comme il n'avait pas encore reçu sa destination à la mort de ce roi, Diane de Poitiers le demanda à Henri II et le fit placer à son château d'Anet (1).

Passons maintenant à l'examen de quelques-unes des plus belles sculptures renfermées dans cette salle.

(1) On voit dans la cour de l'École des beaux-arts, rue Bonaparte, une partie de la façade de ce château, construit en 1548 par de Philibert Lorme, l'architecte du Palais des Tuileries.

A droite en entrant, regardons d'abord — n° **679** — Une *Louve* en marbre rouge antique (1). Elle allaite Romulus et Rémus, les fondateurs de Rome. Cette belle statue, qu'on a placée au milieu des œuvres de l'antiquité, semble appartenir à l'art italien du seizième siècle.

Passant au milieu de la salle, nous trouvons une magnifique vasque ou coupe en albâtre fleuri, qui fait pendant à une autre semblable placée à l'autre extrémité.

Indépendamment de leur beauté, ces deux énormes vases sont bien connus des visiteurs, parce qu'ils donnent lieu à un phénomène d'acoustique curieux. Si l'on se penche au-dessus de l'un d'eux, et que l'on prononce quelques mots à voix basse, on sera entendu par une personne qui se sera placée dans la même attitude près de l'autre vase.

A côté de cette vasque, au milieu de la salle se trouve, — n° **712** — une célèbre statue dite *le Germanicus*. Cette statue est d'un modelé merveilleux. Sous ce rapport, le bras droit surtout, est considéré comme un chef-d'œuvre irréprochable.

Un peu plus loin, dans le centre de la pièce, est placé un admirable vase dit *vase Borghèse*, qui appartient au plus beau temps de l'art grec ; il est orné de Faunes et de Bacchantes d'une suprême élégance, et traités avec

(1) On appelle marbres antiques, ceux dont les carrières sont épuisées ou perdues.

tant de facilité, qu'on les croirait modelés dans la cire. Ce vase a été trouvé sur l'emplacement des jardins de Salluste, l'historien romain.

En continuant notre marche au milieu de la salle, nous voyons un peu plus loin — n° **710** — *le Jason*, dit *Cincinnatus*. La pose de cette figure a sans doute été choisie par le sculpteur pour développer la beauté du dos et des épaules. Malheureusement le bras et l'épaule gauches, une partie du bras droit et de la jambe droite, qui sont modernes, nuisent à la beauté de ce chef-d'œuvre.

A gauche, près de la fenêtre, regardons — n° **694** — un joli groupe désigné sous le nom de *l'Enfant à l'Oie*. La tête de l'enfant et celle de l'oie sont modernes. Cette belle scupture servait autrefois à l'ornement d'une fontaine.

Sous le portique, au milieu de la colonnade, est placé — n° **709** — *le Silène* portant Bacchus. Le naturel de l'attitude, l'expression de la tête, et surtout la beauté des formes, qui sont en même temps pleines de vigueur et d'élégance, font du Silène un rare chef-d'œuvre. On cite surtout les jambes, comme les plus beaux modèles qu'on puisse proposer aux artistes. Ne semble-t-il pas que l'auteur inconnu de cette statue, en donnant au Silène des formes fines et nerveuses, a voulu rappeler que ce demi-dieu participe de la nature du bouc ?

Plus loin — n° 184 — *le Centaure*, les mains liées derrière le dos, porte l'Amour qui l'a vaincu.

Passons à côté d'un *Sanglier* en marbre gris, répétition antique du fameux Sanglier de Florence, et dirigeons nos pas vers la fenêtre à droite. Là, nous trouverons une admirable statue couchée qui ne représente ni un jeune homme ni une jeune fille, et dans laquelle sont résumées les beautés particulières aux deux sexes. C'est la plus belle figure d'*hermaphrodite* que l'on connaisse.

Contre le mur, à droite de l'Hermaphrodite, est placé — n° 528 — un buste d'*Homère*, d'une élévation de style et d'une poésie saisissantes. Ce buste précieux était placé, autrefois, comme moellon dans le mur d'un jardin à Rome. Il fut recueilli au milieu des gravats par l'antiquaire Ficoroni.

Regardons aussi, de l'autre côté de la fenêtre — n° 526 — le portrait de *Socrate*, dont le visage difforme reflète la haute intelligence et la belle âme.

Passons maintenant dans la salle du Tibre, qui suit celle que nous quittons.

Cette salle qui a subi de grands changements, est une des plus anciennes du Louvre, car elle existait au temps de Charles V. Elle était contigüe aux appartements des reines de France qui se trouvaient autrefois à droite, à l'extrémité de la salle des Cariatides. Cette pièce et celles qui la suivent, ont été disposées telles qu'elles sont au-

jourd'hui, par Percier et Fontaine, sous l'Empire. On y voit une grande quantité de colonnes de marbres précieux.

En nous dirigeant d'abord du côté du mur à droite, nous rencontrons — n° **249** — une colossale statue qui représente *le Tibre.*

Cette statue qui paraît appartenir à l'art romain, a été découverte à Rome au commencement du quinzième siècle. C'est une des premières sculptures qui aient révélé l'art antique aux âges nouveaux.

Au milieu de la salle, une magnifique statue d'*Achille* — n° **144** — passe pour être une imitation antique de l'Achille en bronze d'Alcamène, un des plus grands sculpteurs de l'École de Phidias.

La salle suivante tire son nom d'un chef-d'œuvre, *le Gladiateur combattant* — n° **262** — placé au milieu. Ce personnage a été représenté au moment où il combat un ennemi à cheval. Du bras gauche, il pare avec son bouclier le coup qui le menace, tandis que de la main droite armée, il va frapper son adversaire. Cette figure, pleine de mouvement et de vie, révèle une science anatomique poussée aux dernières limites. Elle a été découverte au dix-septième siècle, sur l'emplacement d'un palais des empereurs romains. Sur le tronc qui sert de support, on lit le nom du sculpteur, *Agasias d'Éphèse, fils de Dosithée.*

Regardons à gauche, avant de sortir de cette pièce, un *Bacchus* — n° **154** — qui a les formes délicates et arrondies, et la langueur voluptueuse qui étaient chez les anciens le caractère distinctif de ce dieu.

Entrons ensuite dans la salle dite de *la Pallas*. La charmante jeune femme que nous voyons à gauche, accoudée dans l'attitude de la méditation, et qui s'enveloppe chastement dans sa draperie, est la muse *Polymnie*, une des statues grecques que les reproductions ont le plus vulgarisées. Les plis de la partie inférieure du vêtement sont fouillés avec un talent et un goût exquis. Il faut dire d'ailleurs que cette partie seule est antique. Toute la partie supérieure a été rétablie avee beaucoup d'habileté, il est vrai, par un sculpteur de Rome, Augustin Penna, qui s'est servi, pour cette restauration, de bas-reliefs antiques représentant Polymnie dans la même attitude.

Regardons à côté — n° **313** — un superbe buste d'*Antinoüs*, puis arrêtons-nous devant *la Pallas* de VELLETRI, — n° **310**.— Le style élevé et sévère de cette statue lui donne un caractère de beauté majestueuse qui convient bien à la fille de Jupiter.

Nous passons ensuite devant une belle statue — n° **321** — représentant *Uranie*, la muse de l'Astronomie, puis nous entrons dans la salle de *la Melpomène* au fond de laquelle est placée une magnifique statue colos-

sale (de 4 mètres de hauteur) de la muse de la Tragédie.

La mosaïque qui recouvre en partie le sol de cette salle, est composée de marbres précieux et de substances vitrifiées. Elle a été faite sous l'Empire, d'après les dessins du peintre Gérard, par Belloni. Le sujet principal représente Minerve suivie par la Paix et l'Abondance.

Maintenant écartons les plis d'une draperie que nous voyons à gauche, et nous nous trouverons en présence de *la Vénus de Milo*, l'œuvre d'art la plus parfaite, la plus sublime que l'on connaisse. La déesse est seule comme dans un temple, et des banquettes ont été disposées pour qu'on puisse l'admirer sous tous les aspects.

Cette incomparable statue, auprès de laquelle les autres Vénus des musées d'Europe ne sont que des œuvres secondaires, a été découverte par hasard, en 1820, dans l'île de Milo, par un paysan qui travaillait à son champ.

L'amiral Dumont d'Urville, alors lieutenant de vaisseau à bord d'un bâtiment en station dans l'Archipel, et M. Brest, consul à Milo, signalèrent la beauté de cette sculpture à l'ambassadeur de France à Constantinople, qui eut beaucoup de peine à l'acquérir pour le compte de notre gouvernement.

On a beaucoup discuté sur la position que devaient avoir les bras de la déesse : les uns pensent qu'elle retenait d'une main sa draperie, et que de l'autre elle touchait sa chevelure ; d'autres veulent qu'elle ait été représentée montrant de la main gauche la pomme, prix de

sa victoire sur Junon et Minerve. Sans avoir la prétention de nous prononcer à ce sujet, disons pour terminer que ce trésor inestimable a certainement été créé au plus beau temps de l'art grec, c'est-à-dire il y a environ deux mille deux cents ans.

Franchissons l'arcade sous laquelle sont placées deux Vénus — n^{os} **174** et **360** — dans l'attitude de la célèbre Vénus de Médicis. Nous regarderons à gauche — n° **387** — une *Psyché* implorant la pitié de Vénus par qui elle elle est persécutée.

L'arcade qui conduit dans la pièce suivante contient aussi quatre Vénus, reproductions ou imitations d'un type très-répandu dans l'antiquité. Regardons dans cette salle un sarcophage orné de beaux bas-reliefs représentant *le Combat des Amazones*, puis, près de la fenêtre, une élégante *Niobide*, et en face — n° **152** — un *Bacchus* dans l'ivresse.

Signalons dans la petite salle suivante un *hermaphrodite* — n° **461** — répétition de celui que nous avons déjà vu, et en face un *Hercule* — n° **450** — tenant dans ses bras son fils Télèphe.

Il ne faut point oublier de s'arrêter ensuite dans l'entre-colonnade, à gauche, devant une très-jolie et très-célèbre statue en marbre de Paros — n° **146** — *Faune jouant de la flûte*. C'est une des sculptures antiques qui ont été le plus souvent reproduites.

Dans la salle qui suit, il faut s'arrêter à gauche devant un *Silene* — n° **466** — La démarche chancelante du compagnon de Bacchus indique qu'il est entièrement ivre. Regardons ensuite — n° **470** — un groupe très-élégant des *Trois Grâces* ; puis —n° **478** —un admirable bas-relief représentant en quatre scènes *la Vengeance de Médée :* Créuse qu'avait épousée Jason après avoir abandonné Médée, reçoit la robe empoisonnée que sa rivale lui envoie pour ses enfants. — Elle ressent les effets du poison. — Médée est sur le point de massacrer les enfants qu'elle a eus de Jason. — Médée après sa vengeance s'enfuit dans un char traîné par des dragons. — Enfin, avant de quitter cette pièce, il ne faut pas oublier une *Tête de Satyre enfant*, placée dans le fond à gauche, sur un piédestal. La beauté du modelé et la puissance de l'expression font de cette sculpture un petit chef-d'œuvre.

Enfin, dans les pièces un peu obscures qu'il nous reste à traverser, nous regarderons en passant une sculpture polychrome — n° **595** — d'un travail savant et qui, d'après certaines personnes, serait un *Portrait de Sénèque*, qui, comme on sait, est mort dans un bain.

Au bout de cette série de salles, nous rencontrons à droite la porte qui va nous ramener dans la salle des Cariatides, d'où nous sortirons du palais.

Après cette promenade dans les galeries des antiques, il nous reste à visiter les salles consacrées aux sculptures

françaises du moyen âge, de la Renaissance et de l'art moderne; les salles égyptiennes et assyriennes.

Sans suivre l'ordre des temps et pour n'avoir pas à revenir sur nos pas, nous visiterons en premier lieu les salles de la sculpture moderne, que nous trouverons dans la cour du Louvre, à gauche du pavillon de l'Horloge.

SCULPTURE MODERNE.

La première salle, celle dans laquelle nous entrons d'abord, est consacrée aux œuvres de PUGET, le plus grand sculpteur du siècle de Louis XIV. Une statue d'*Hercule* — n° **204** — *Persée délivrant Andromède* — n° **207** — et surtout *le Milon de Crotone* — n° **206** — placés au milieu de la pièce, sont les œuvres les plus remarquables de ce maître. Arrêtons-nous particulièrement devant cette dernière statue, le chef-d'œuvre de Puget. Milon de Crotone, l'un des plus célèbres athlètes de l'antiquité, ayant entrepris de séparer en deux un tronc d'arbre, ne put réussir entièrement, et ses mains s'étant trouvées prises, il resta fixé à l'arbre où des bêtes féroces le dévorèrent. Le désespoir de Milon est rendu avec une puissance admirable, et le corps de l'athlète est traité avec une énergie et une facilité qui ont fait dire aux contemporains de Puget que le marbre tremblait devant lui.

A gauche de cette pièce est la salle de COYSEVOX, l'au-

teur des deux statues équestres qui ornent l'entrée du jardin des Tuileries, du côté de la place de la Concorde. Regardons particulièrement le *Mausolée de Mazarin*, une statue de *la Duchesse de Bourgogne en Diane*, et plusieurs beaux bustes.

En revenant sur nos pas, nous visiterons les salles placées à droite de celle du Puget.

La première nous amène à la sculpture du dix-huitième siècle ; elle porte le nom des frères COUSTOU, qui n'y sont pas représentés par leurs œuvres les plus remarquables. Ces artistes sont bien mieux connus par les deux magnifiques chevaux pleins de feu et de mouvement qui ornent l'entrée des Champs-Elysées. Ces chevaux sont de Guillaume Coustou, ainsi que les charmantes petites statues d'*Hippomène* et d'*Atalante*, d'*Apollon* et de *Daphné*, qui ornent les deux petits parterres réservés placés sous les marronniers des Tuileries.

Au milieu de cette pièce, *la Nymphe à la Chèvre* de JULIEN, a le privilége d'attirer l'attention du public. Cette élégante statue était placée autrefois au château de Rambouillet. Une eau vive coulait à ses pieds, ce qui motivait le mouvement de la nymphe, qui se dispose à se baigner.

La salle suivante, dite de HOUDON, contient des œuvres de la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Remarquons au milieu *la Diane* de HOUDON, une *Bacchante* de CLODION — n° **305** — et à gauche de la fenêtre un charmant buste très-connu de *Madame Dubarry*.

Enfin, la dernière salle est consacrée à la sculpture de la première moitié de notre siècle. Le milieu de la pièce est occupé par le beau *Mercure* en bronze de **Rude**, et par deux élégantes compositions de **Pradier**. A côté de la fenêtre, un groupe de *l'Amour et Psyché*, par l'Italien **Canova**, excite vivement la curiosité des visiteurs.

En quittant les salles de la sculpture moderne, nous nous dirigerons vers l'extrémité de l'aile du Louvre parallèle à la Seine. Là nous trouverons l'entrée du musée de la

SCULPTURE DE LA RENAISSANCE.

Après avoir traversé un vestibule dans lequel on a placé quelques spécimens de l'art du moyen âge, pénétrons dans la salle de **Jean Goujon**, le plus célèbre sculpteur de notre pays.

Au milieu de cette pièce, *la Diane de Poitiers* de ce maître appelle notre admiration. Cette belle figure, d'un style qui rappelle l'art grec, possède une grâce particulière qui n'appartient qu'à Jean Goujon. Il faut admettre que la célèbre maîtresse du roi Henri II a eu le privilége de conserver intacte sa beauté jusque dans un âge avancé, car elle devait avoir cinquante ans environ lorsque Jean Goujon fit ce portrait. On sait en effet que la duchesse de Valentinois, plus âgée de vingt-huit ans qu'Henri II, en avait quarante-sept lorsque ce roi s'éprit d'elle.

Il n'est pas besoin de rappeler que les bas-reliefs qui ornent deux des côtés de la fontaine des Innocents, élevée sous François Ier, sont de ce grand artiste. Les autres, moins beaux, ont été exécutés par Pajou, lors de la restauration de ce petit édifice au dix-huitième siècle. Sur le mur à droite de la salle dans laquelle nous sommes, on voit des bas-reliefs d'une grande beauté, qui étaient destinés aussi à la fontaine des Innocents, et qui sont restés sans emploi.

Au nombre des œuvres de ce maître répandues dans Paris, il faut citer encore les sculptures de l'hôtel Carnavalet (1), que l'on vient d'acheter pour en faire le Musée de la ville de Paris. Enfin, disons pour terminer qu'insouciants à l'égard de nos gloires nationales, nous ne connaissons ni le lieu, ni l'année de la naissance de Jean Goujon, ni les circonstances de sa vie.

Au-dessous des bas-reliefs de Jean Goujon, remarquons trois beaux bustes d'*Henri II*, de *Charles IX* et d'*Henri III*, par Germain Pilon ; puis, un peu plus loin, du même maître, un groupe célèbre, *les Trois Grâces*, qui faisait partie du monument élevé à la mémoire d'Henri II, par Catherine de Médicis. Ces trois figures sont, dit-on, les portraits de Catherine de Médicis, de la marquise d'Étampes et de Mme de Villeroi.

Dans la salle à gauche de celle-ci, dite des Anguier, remarquons le monument d'Henri de Longueville, par François Anguier, et de beaux bustes de Barthélemy Prieur.

(1) Rue Culture-Sainte-Catherine, au Marais.

Traversant de nouveau la salle de Jean Goujon, nous pénétrerons à droite dans des pièces où sont placés : un bronze de Benvenuto Cellini, répétition de celui que nous avons vu dans la salle des Cariatides, puis deux admirables chefs-d'œuvre, *les deux Prisonniers*, de Michel-Ange. Ces statues, qui ne sont pas entièrement terminées, avaient été faites pour le tombeau du pape Jules II. Elles furent données à François Ier, qui les céda au connétable de Montmorency. Ces figures passèrent ensuite dans la famille Richelieu. Pendant la Révolution, délaissées et méconnues, elles étaient sur le point d'être vendues à des marchands, lorsque M. Lenoir (1) les réunit à son musée de la rue des Petits-Augustins.

Remarquons aussi, au milieu de la pièce, un buste en terre cuite, vrai et vivant comme la nature elle-même. Ce portrait, qu'on avait beaucoup admiré il y a quelques années au musée rétrospectif des Champs-Elysées, a été placé tout récemment au Louvre.

Si maintenant nous quittons ces salles, nous suivrons à droite le mur du palais pour gagner le portique placé sous le pavillon en regard de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Une porte à droite sous ce portique donne accès dans le

(1) M. Lenoir rendit de grands services aux arts pendant l'époque de la Terreur. Il sauva de la destruction un grand nombre d'objets d'art du plus grand prix, qu'il réunit et conserva secrètement pendant les temps les plus difficiles de la Révolution.

MUSÉE ÉGYPTIEN.

Nous allons nous trouver en présence d'un art étrange i remonte à une antiquité extrêmement reculée, car n nombre des sculptures du musée égyptien datent de *atre mille ans* et plus. Ces figures de dieux et de rois, as l'apparence d'hommes à têtes d'animaux et d'animux à tête humaine, ont l'attitude de la stabilité éternelle; les paraissent regarder avec étonnement les yeux qui se rigent sur elles. On s'apercevra facilement que toutes s statues, bien que créées à des époques très-différentes, it cependant les mêmes formes, le même caractère: c'est le les prêtres égyptiens, maîtres tout-puissants dans leur tys, avaient fixé les formes dont l'art ne devait pas écarter. Cette uniformité de types et d'attitudes n'a pas npêché d'ailleurs les artistes de donner, aux différentes poques, des physionomies bien tranchées à leurs œuvres, l'art de l'Égypte a eu, comme partout ailleurs, ses oments de splendeur et de décadence. Toutefois, cet art ffre cette particularité remarquable qu'il est arrivé dès début à sa plus haute perfection, et qu'à de courtes renaissances près, il est allé s'amoindrissant jusqu'à l'époque e la conquête de l'Égypte par les Romains.

Nous n'avons pas le temps de faire une longue station ans ce musée, mais si nous ne pouvons tout examiner n détail, parcourons la salle dans sa longueur, et après

avoir jeté un coup d'œil sur ces spécimens de l'art d'une civilisation depuis si longtemps disparue, arrêtons-nous devant les deux admirables *Sphinx* placés du côté de la cour, au milieu de la longueur de la pièce. Ces deux têtes impassibles, au regard scrutateur et ironique, produisent une impression de trouble et de crainte dont il est difficile de se défendre.

En passant de nouveau par la porte qui nous a donné accès dans le musée égyptien, nous entrerons en face dans le

MUSÉE ASSYRIEN.

Ce musée est peuplé d'êtres encore plus bizarres, plus étranges que ceux du musée égyptien. Ces guerriers au regard fauve et pénétrant qui se présentent à nous d'abord, étreignant, en signe de puissance, des lions contre leur poitrine, ont quelque chose d'inquiétant. A ces sculptures qui remontent du septième au dixième siècle avant J.-C., se rattachent les souvenirs de Ninive et Babylone, de Nemrod et Sardanapale, noms qui se trouvent mêlés aux plus grands événements de l'histoire sainte.

Dans les salles que nous trouverons à gauche avant d'arriver à l'escalier, sont placés des sarcophages, des

bas-reliefs et des inscriptions en caractères cunéiformes (1), qui proviennent des palais des rois Assyriens.

Plus loin, quatre gigantesques Taureaux à têtes d'homme exciteront notre curiosité. Ces sculptures, dont l'aspect produit une sorte d'effroi, étaient placées autrefois à l'entrée des palais. On remarquera que les chevelures et les barbes de ces figures, ainsi que de toutes celles qui sont au musée assyrien, sont disposées en boucles symétriques, d'après un usage adopté dans les anciennes civilisations de ces contrées.

Les dernières salles qui nous restent à visiter contiennent des sculptures du plus ancien art grec.

SALLES DE LA SCULPTURE GRECQUE DE L'AGE LE PLUS RECULÉ.

Remarquons au milieu de la dernière grande pièce, l'*Autel des douze dieux*, ouvrage très-ancien mais dont les beaux bas-reliefs paraissent avoir été retouchés à une époque plus récente.

Enfin, nous ne pouvons mieux terminer notre promenade dans le Louvre, qu'en contemplant deux chefs-

(1) L'écriture cunéiforme se compose de caractères en forme de coins disposés de différentes manières. Malgré les recherches de plusieurs savants, le sens de ces inscriptions est encore entouré de beaucoup d'obscurité.

d'œuvre dus au plus célèbre sculpteur grec, PHIDIAS, ou faits sous sa direction. Ces sculptures sont placées sur le dernier mur en face de nous.

L'une d'elles est une métope du Parthénon, le plus célèbre temple de la Grèce. Cette sculpture qui est presque en ronde bosse, afin de pouvoir être vue de loin, nous montre comment les grands artistes grecs traitaient la sculpture monumentale suivant les endroits qu'elle devait orner. Le sujet représenté est un *Centaure* s'emparant d'une femme qui cherche à échapper à sa poursuite.

La sculpture que l'on voit à droite de celle-ci était placée à une élévation moindre, aussi a-t-elle moins de relief que la précédente. Elle représente une scène des fêtes dites les *Panathénées*. Le style en est grave et sévère, comme il convient pour l'ornement d'un temple, et ces vierges aux pas cadencés et aux vêtements à plis symétriques, rappellent bien la grandeur des cérémonies religieuses. C'est de l'art hiératique du sentiment le plus sublime.

DEUXIÈME PARTIE.

Notice historique sur les Palais du Louvre et des Tuileries. — Abrégé de l'histoire de la peinture. — Renseignements sur la partie technique de cet art.

Notice historique sur les Palais du Louvre et des Tuileries.

Le Louvre était autrefois un château fort au-dessus duquel s'élevait une tour dont relevaient tous les fiefs de la couronne. François Ier fit raser ces constructions et, en 1541, trois grands artistes, l'architecte Pierre Lescot, les sculpteurs Jean Goujon et Paul Ponce, commencèrent le palais qui existe aujourd'hui. D'après le plan de Lescot, le Louvre ne devait avoir que le quart de sa grandeur actuelle. Sous François Ier et sous Henri II l'on n'exécuta que la moitié de ce plan. Ainsi, le bâtiment qui, partant du grand pavillon de l'Horloge, se dirige vers la Seine, et la moitié de celui qui est parallèle au quai, ont seuls été construits à cette époque. Plus tard, on a dû modifier et élever ce second bâtiment pour le mettre en rapport avec les autres parties de l'édifice. La hauteur avait été proportionnée par Lescot à l'étendue qu'il voulait donner au Louvre. Aussi l'aile du pavillon de l'Horloge, commencée par lui et terminée au siècle

suivant par Lemercier, est trop peu élevée eu égard au reste du palais. Lemercier relia son œuvre à celle de Lescot par le grand pavillon de l'Horloge auquel sont adossées les belles cariatides de Pierre Sarrazin. En même temps, cet architecte qui venait de terminer pour le cardinal de Richelieu, le palais désigné aujourd'hui sous le nom de Palais-Royal, bâtissait les trois autres ailes du Louvre, qu'on acheva seulement sous Louis XIV. C'est aussi sous le règne de ce dernier roi que Perrault éleva, en face l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, la magnifique colonnade qui fait l'admiration du monde entier.

Ainsi de ces diverses parties se trouva composée ce qu'on appelle la cour du Louvre.

Quant au palais des Tuileries, il fut commencé par Philibert de Lorme qui, à la mort de Catherine de Médicis, n'avait fait que les trois pavillons du milieu et les deux bâtiments qui les séparent. Sous Henri IV, Ducerceau y ajouta les constructions qui se terminent à la Seine par le Pavillon de Flore, et un peu plus tard Lemercier achevait le palais du côté de la rue de Rivoli.

Il me reste à parler des galeries qui réunissent le Louvre et les Tuileries.

La galerie dite du bord de l'eau a été élevée à deux époques différentes. La première moitié, à partir du Louvre jusqu'aux constructions nouvelles, remonte à Henri II. Cet édifice présente du côté de la Seine une façade des plus élégantes. L'autre moitié de la galerie avait été construite sous Henri IV. Mais comme elle menaçait ruine, on l'a démolie ainsi que le pavillon de Flore, il y a quelques années, et les travaux entrepris pour remplacer cette partie du palais sont sur le point d'être terminés. Nos artistes rivalisent d'efforts pour orner la nouvelle galerie de sculptures dignes de celles des maîtres du temps de

Henri II. Je citerai, parmi les morceaux les mieux réussis, une Flore en haut relief due au ciseau de M. Carpeaux qui a été chargé d'un des côtés du pavillon portant le nom de cette déesse de la Fable. Les sculptures de la belle façade en regard du jardin sont l'œuvre de M. Cavelier.

Quant à la galerie qui, partant des Tuileries, longe la rue de Rivoli et va rejoindre le nouveau Louvre, elle a été construite sous l'Empire par MM. Percier et Fontaine.

C'est aussi sous l'Empire, en 1806, qu'a été élevé par les mêmes architectes, en l'honneur de la grande armée, l'arc de triomphe du Carrousel.

Nous voici arrivés à l'époque actuelle; mais avant d'y parvenir, que de points d'arrêt, que de vicissitudes eut à traverser le palais qui nous occupe. Mal entretenu et, pour ainsi dire, abandonné pendant plus d'un siècle, il fut envahi par une foule de gens qui en firent leur habitation. De tous côtés, des maisons s'élevaient dans son enceinte, et les choses en vinrent à ce point que, dans les premières années du règne de Louis XV, le cardinal Fleury proposa d'abattre le Louvre et d'en vendre les matériaux. Les travaux de restauration entrepris sous l'Empire et sous les gouvernements suivants, sauvèrent ce palais de la ruine et lui rendirent son éclat.

Toutefois, jusqu'en 1852, l'aile qui longe la rue de Rivoli n'atteignait pas le Louvre. A cette époque, des rues nombreuses encombraient encore la place du Carrousel. Quel parisien ne se rappelle ce fameux hôtel de Nantes, qui élevait fièrement ses six étages au beau milieu de cette place et paraissait défier la pioche des démolisseurs ? Mais toutes ces constructions parasites disparurent bientôt et, en 1853, fut posée la première pierre des bâtiments qui devaient faire du Louvre ce qu'il est aujourd'hui.

Les nouveaux édifices élevés sur les plans de Visconti, par M. Lefuel, sont d'une architecture somptueuse. Les sculptures dont on les a ornés avec prodigalité, sont souvent d'un goût irréprochable, et quelques parties méritent des éloges sans réserve. Il faut citer particulièrement le splendide portique qui aboutit à la place du Palais-Royal.

Tel qu'il est aujourd'hui, le palais du Louvre et des Tuileries (car les deux palais n'en forment plus qu'un) peut être regardé comme l'un des plus beaux édifices de l'Europe. Ses dimensions sont énormes. Il mesure près de deux kilomètres de tour. L'espace qu'il enserre, s'il était couvert de maisons semblables à celles des autres parties de Paris, pourrait contenir une population de 25,000 habitants.

Je termine cette notice par quelques renseignements sur le

JARDIN DES TUILERIES

qui doit être considéré comme faisant partie du palais. Ce jardin a été dessiné par Lenôtre sous Louis XIV. Les arbres qu'on y planta forment la belle futaie qui nous donne aujourd'hui son ombre. Pour l'animer, Lenôtre y creusa de grands bassins. Je donnerai une idée de la grandeur de celui qui avoisine la place de la Concorde, en rappelant que son diamètre égale la hauteur des tours de l'église Notre-Dame. Des statues, dont plusieurs d'un grand mérite, se détachent sur la verdure des massifs. Enfin, comme si l'on avait voulu donner un attrait de plus à cette promenade, on a planté, dans ces dernières années, le jardin réservé dont les arbustes, aux feuillages variés, font contraste avec l'épaisse frondaison des marronniers.

La place de la Concorde qui précède le jardin des Tuileries, et les Champs-Élysées surmontés par l'arc de Triomphe de l'Étoile, terminent d'une manière grandiose cet ensemble architectural.

Abrégé de l'histoire de la Peinture.

GRÈCE ANCIENNE.

Il ne nous reste, pour ainsi dire, rien qui nous permette de juger ce qu'était la peinture chez les Grecs. Mais ce peuple qui a porté à un si haut degré de perfection l'architecture et la sculpture, a produit certainement, dans l'art de la peinture, des œuvres qui exciteraient notre admiration si elles nous eussent été conservées. Nous savons, d'ailleurs, par le témoignage des auteurs anciens, que certaines peintures dont ils parlent avec enthousiasme, ont eu dans l'antiquité une immense célébrité. Telles sont, par exemple, cette *Hélène* pour laquelle les cinq plus belles filles de la ville de Crotone avaient servi de modèle à Zeuxis; *le sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe; et *la Vénus Anadyomène* d'Apelle, chantée par Ovide.

L'origine de l'art de la peinture chez les Grecs remonte à une époque très-reculée, mais c'est au siècle de Périclès (400 ans avant J.-C.) et sous Alexandre, qu'il jeta le plus vif éclat. Alors vécurent Apollodore, Zeuxis, Parrhasius, Eupompe, Timanthe et

Apelle dont les noms doivent être confondus dans notre admiration avec ceux de l'architecte Ictinus, du sculpteur Phidias et des autres grands artistes Grecs.

Après la mort d'Alexandre, la décadence se manifesta rapidement et les derniers peintres que l'on cite sont Timomaque qui fut contemporain de César, et Aëtion qui vécut sous Adrien. A partir de ce moment, l'art de la peinture qui s'était refugié à Byzance (aujourd'hui Constantinople) s'abaissa rapidement. Devenu chrétien, il s'adonna exclusivement à la représentation de la divinité et des saints personnages; mais les figures que les artistes de cette époque peignirent toujours sur fond d'or, sans les entourer de paysages et de ciels, sont roides, incorrectes, et conservent à peine un pâle reflet de l'art sublime qui a immortalisé l'ancienne grèce.

ITALIE.

L'art de la peinture fut introduit de bonne heure en Italie par les colonies grecques qui s'y établirent et par les artistes que les patriciens romains faisaient venir d'Athènes. Les décorations qui recouvrent les parois intérieures des maisons des deux villes enfouies au pied du Vésuve, Pompeï et Herculanum, sont à peu près les seuls spécimens qui nous aient été conservés de la peinture dans l'Italie ancienne. Ces compositions sont d'une élégance qui rappelle bien leur origine grecque; mais, faites à une époque où l'art hellénique était déjà en décadence, et servant à l'embellissement de modestes habitations, elles ne peuvent nous donner qu'une faible idée de ce que devaient être

les peintures qui ornaient les palais somptueux des grands personnages romains (1).

Pendant les siècles qui suivirent l'invasion des Barbares, l'Italie ne produisit aucune œuvre artistique digne de ce nom, et il nous faut arriver jusqu'à l'époque où une situation plus calme permit aux habitants de ce pays d'entrer en relations avec les Grecs de Byzance. Les artistes de cette ville qui vinrent alors dans la Péninsule y importèrent leurs procédés de peinture; aussi les productions les plus anciennes de l'art italien au moyen âge présentent-elles la même sécheresse et la même ignorance du dessin que celles venues de l'empire d'Orient.

C'est vers la fin du treizième siècle, que l'art fait les premiers efforts pour briser les liens dans lesquels le retenait la tradition byzantine.

Cimabüe, qui entra le premier dans cette voie, est, par suite, considéré comme le père de la renaissance italienne.

Avec son élève Giotto, la peinture fait des progrès décisifs, et au commencement du quinzième siècle vient Masaccio qui se dégage entièrement de l'art traditionnel. Les œuvres de ce grand artiste dont nous n'avons malheureusement rien au Louvre, sont regardées comme ayant servi de point de départ aux maîtres qui ont illustré la fin du quinzième siècle et le commencement du seizième.

Les peintures des artistes primitifs dont nous venons de parler et de ceux qui vécurent aux mêmes époques, c'est-à-dire depuis la fin du treizième siècle jusqu'à la fin du quinzième, représentent par le caractère de naïveté et de pieuse ferveur dont elles sont empreintes, un côté saisissant de la société du moyen

(1) Herculanum et Pompeï ayant été enfouies en l'an 79 de notre ère, il est permis de supposer que ces peintures datent du premier siècle.

âge. Aussi quelques personnes prétendent que la décadence commence après ces artistes. Cette assertion peut être vraie au point de vue de l'expression du sentiment chrétien ; mais, en devenant plus profane, la peinture italienne ne s'élève pas moins à la fin du quinzième siècle et pendant la première moitié du suivant à son plus haut degré de perfection. C'est le moment où apparaissent Giorgione, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Paul Véronèse, Corrége et tant d'autres dont les noms sont la gloire de l'Italie. Les idées émises pendant la Renaissance avaient produit une société nouvelle ayant d'autres aspirations que celle qui l'avait précédée. Il en résulta un art nouveau, et les grands artistes que nous venons de citer se sont conformés à l'ordre naturel des choses, en abandonnant le but que s'étaient proposé leurs prédécesseurs, et en cherchant à reproduire dans leurs œuvres les tendances des temps où ils vivaient.

Mais cet état de splendeur où l'art était parvenu ne devait pas durer longtemps. A là fin du seizième siècle, la peinture italienne fait un pas vers la décadence. A partir de ce moment, on ne trouve plus que rarement le style grand et simple des œuvres de la belle époque. Les artistes ne semblent plus poursuivre d'autre but que celui d'une exécution facile et élégante. Cependant on rencontre encore parmi eux de grands peintres, par exemple les Carrache qui essayent de ranimer le culte des maîtres; le Dominiquin, auteur de *la Communion de Saint-Jérôme*, mise à juste titre, au rang des chefs-d'œuvre du plus beau temps de l'art ; et le Caravage, dont le talent vigoureux s'appliqua à reproduire exactement la nature.

Après ces noms, la décadence fait de rapides progrès, et au commencement du dix-huitième siècle, le grand art italien a cessé d'exister.

FLANDRE, HOLLANDE ET ALLEMAGNE.

Les peintures des artistes de ces trois pays ayant entre elles beaucoup d'analogie, nous les réunirons sous la même désignation d'École flamande.

Les œuvres des maîtres primitifs de cette École ont pour trait caractérisque une imitation scrupuleuse de la nature jointe à une expression énergique du sentiment religieux. Aidés par les découvertes de leur compatriote Van Eyck, qui avait apporté de grands perfectionnements dans les procédés de la peinture à l'huile, ces artistes reproduisirent la figure humaine avec un accent de vérité saisissant.

C'est pendant cette période (au quinzième siècle et au commencement du seizième) que vivent les grands peintres Van Eyck, Memling, Albert Durer et Holbein le Jeune.

Plus tard l'École flamande se modifie en subissant l'influence italienne, mais elle conservera toujours son originalité. Aussi les œuvres des Rubens, des Rembrandt et des Van der Helst, les plus célèbres artistes de cette École, ont-elles un caractère à part qui fait reconnaître facilement leur origine.

Après ces maîtres, après Van-Dyck et Jordaëns, viennent les artistes si populaires qui ont représenté dans des tableaux de petite dimension, des sujets familiers, des scènes de cabaret et des intérieurs. On désigne ces derniers sous le nom de petits maîtres. Parmi eux se placent en première ligne, Jean Steen, Brauwer, Gérard Dow, Van Ostade, Téniers, Metzu, Terburg et Miéris.

Enfin, on ne doit pas oublier que cette École a produit des

paysagistes et des peintres d'animaux d'un immense talent et dont les noms jouissent d'une popularité méritée. Citons seulement les trois plus célèbres : Ruysdaël, qui a représenté la nature avec une puissance de vérité et une poésie inimitables; Hobbéma, dont les calmes et frais paysages ont un charme pénétrant; et Paul Potter, qui passe pour un des plus grands peintres d'animaux connus.

FRANCE.

Les peintures des anciens maîtres de notre pays, faites dans une manière simple et franche, ont une saveur originale et toute française. Elles ne sont pas d'un dessin irréprochable et elles laissent aussi à désirer sous le rapport de la couleur, mais elles expriment avec beaucoup de vivacité et de finesse le sentiment inhérent au sujet choisi par l'artiste. Les portraits surtout sont remarquables par la vérité d'expression des physionomies. Telles furent les œuvres des Clouet qui vécurent à la fin du quinzième siècle et dans la première moitié du seizième et dont les noms ouvrent glorieusement l'histoire de notre peinture nationale. Nos artistes laissés à eux-mêmes auraient sans doute créé un art entièrement original, mais les peintres italiens employés par François Ier à Fontainebleau, imprimèrent une autre direction à notre École qui, tout en se modifiant sous une influence étrangère, conserva cependant des qualités de goût et de netteté propres au génie français.

Les artistes qui, les premiers, subirent l'influence italienne, sont au seizième siècle Jean Cousin, Ambroise Dubois et Fréminet que l'on considère comme les fondateurs de l'Ecole française de la Renaissance.

Dans les premières années du dix-septième siècle, Simon Vouet, après un séjour en Italie, introduisit en France la manière de l'École des Carrache.

Poussin, Lesueur et Claude Lorrain venus après lui, portèrent l'art de la peinture française à son apogée. Les deux premiers, par le style élevé de leurs compositions et par la beauté du dessin rivalisent avec les plus grands maîtres italiens. Le troisième brille surtout par son habileté à rendre les effets de lumière; c'est un coloriste hors ligne. A côté de ces artistes illustres, il faut mettre Valentin dont le talent vigoureux rappelle le Caravage et les frères Lenain qui, répudiant les traditions italiennes, se firent une grande place dans l'art français par leur manière simple et franche d'interpréter la nature.

Sous Louis XIV, Lebrun que le roi avait choisi pour son premier peintre, orna les résidences royales de vastes et belles compositions conçues dans un style pompeux, parfaitement en rapport avec les goûts du temps.

Jouvenet et Mignard sont avec Lebrun les meilleurs peintres d'histoire du siècle de Louis XIV, qui compte aussi deux grands portraitistes Largillière et Rigaud.

Au commencement du dix-huitième siècle, la peinture de genre fait son apparition en France et produit deux artistes remarquables, Watteau et Chardin. Mais avec les Vanloo, Greuze et Boucher, l'étude de la nature disparaît et la peinture se borne à rechercher l'esprit et le pittoresque. Une réaction ne tarda pas à se produire contre ces tendances. A la tête de cette réaction commencée par Vien, se plaça David qui rendit un grand service à l'art français en le ramenant à l'étude du modelé. Malheureusement ce maître trop préoccupé du style de la statuaire antique, donna à ses compositions une sécheresse qui provoqua de son temps même une nouvelle réaction.

Trois grands artistes, Gros, Géricault et Prudhon rompirent avec l'école de David et fondèrent notre École moderne.

ESPAGNE.

L'École nationale de ce pays, si originale et si intéressante, ne commence en réalité qu'au dix-septième siècle. Avant cette époque, les peintres espagnols s'étaient appliqués à imiter d'abord les maîtres primitifs allemands et flamands, puis plus tard les italiens.

Cependant avant de parler des grands artistes qui au dix-septième siècle ont jeté tant d'éclat sur cette École, il y aurait injustice à ne pas citer Moralès, surnommé le *Divin*. Ce peintre qui vivait sous Charles-Quint, a produit des figures de sainteté empreintes du mysticisme le plus ardent.

L'exaltation du sentiment religieux est d'ailleurs le caractère particulier de l'École espagnole.

Chez Zurbaran ce sentiment est exprimé avec austérité. Ses personnages dont les attitudes sont graves et simples semblent toujours oublier la terre pour le ciel. On n'a jamais mieux rendu l'austérité du cloître et de la vie monastique.

Ribera (dit l'Espagnolet) plus fougueux que Zurbaran, reproduit avec une vérité et une vigueur d'exécution admirables, des scènes de martyre et de macération où le sentiment religieux s'exalte jusqu'au fanatisme le plus outré.

Chez Murillo, le peintre le plus populaire de l'École espagnole, nous retrouvons l'expression mystique et attendrie. Ses Vierges en extase sont célèbres dans le monde entier. D'un autre côté, ce maître a peint des sujets familiers où la nature

est prise sur le vif et dans lesquels il se montre grand coloriste.

Enfin, nous terminerons cette liste des plus illustres artistes de cette École par Velasquez le plus grand de tous. Ce maître est peut-être le seul peintre espagnol qui n'ait pour ainsi dire pas représenté de sujets religieux. Il a peint surtout des sujets historiques et des portraits. Par son style élevé, son dessin savant et simple en même temps, sa couleur puissante et harmonieuse, Velasquez a droit à la même admiration que les plus célèbres peintres italiens.

Au dix-huitième siècle, l'École espagnole est en décadence; cependant elle produit encore un artiste puissant, Goya, dont les compositions fantastiques rappellent, par la richesse de la couleur et la vigueur de l'exécution, les œuvres des maîtres qui ont illustré cette célèbre École.

ANGLETERRE.

A la fin du dix-septième siècle et pendant le dix-huitième, l'Angleterre compte des portraitistes, des paysagistes et des peintres de genre remarquables; mais cette École n'étant pas représentée au Louvre, nous sommes obligés de n'en parler que pour mémoire.

Renseignements sur la partie technique de l'art de la Peinture.

A cette notice historique nous joindrons, comme complément, quelques renseignements très-sommaires sur la partie purement technique de la peinture.

Les anciens se servaient de deux procédés de peinture, l'*encaustique* et la *détrempe*. Le premier de ces procédés ne nous est pas bien connu. Cependant nous savons qu'il consistait dans le délayement des couleurs au moyen de la cire fondue et dans leur application à chaud.

Quant au second, il se résume dans l'emploi de couleurs broyées à l'eau et délayées avec de la colle. La détrempe a été en usage, non-seulement dans l'antiquité, mais encore pendant la plus grande partie du moyen âge.

A partir du quatorzième siècle, le procédé de peinture a été modifié par l'emploi de l'huile dans la préparation des couleurs. Van Eyck, qui a été considéré longtemps comme l'inventeur de la *peinture à l'huile*, y apporta au moins de grands perfectionnements et en fut le vulgarisateur.

Cependant lorsqu'il s'agissait d'orner de vastes surfaces, les murs d'une église par exemple, on se servait le plus souvent de la peinture dite *à fresque*. Ce procédé consiste à peindre, à l'aide de couleurs délayées à l'eau de chaux sur des murs fraîchement enduits. Les couleurs ne pouvant être fixées d'une manière durable qu'autant qu'elles sont posées sur un enduit encore humide, il est indispensable que l'artiste ait la main sûre, la touche vive et rapide. Les plus grandes pages de la

peinture monumentale sont des fresques. *Le Jugement dernier* de Michel-Ange à la chapelle Sixtine à Rome, *les Loges* du Vatican, de Raphaël, ont été faites de cette manière. Ce procédé est pour ainsi dire abandonné de nos jours parce qu'il n'assure pas aux œuvres d'art une durée suffisante, l'existence des fresques étant surbondonnée à celle des édifices eux-mêmes. On lui a substitué l'emploi de grandes toiles peintes à l'huile que l'on adapte aux parois des monuments.

Si l'on est obligé de peindre d'un seul jet lorsqu'on se sert de la fresque, il n'en est pas de même pour la peinture à l'huile. L'artiste peut revenir indéfiniment sur son œuvre. Ainsi, s'il a été amené à placer sur sa toile, à côté les uns des autres, divers tons éclatants, il les recouvre d'une couche de couleur transparente imbibée de beaucoup d'huile et fait ainsi disparaître les contrastes trop violents. La couleur ainsi surajoutée porte le nom de *glacis*.

Enfin, pour terminer, disons quelques mots d'une opération curieuse se rapportant à la conservation des tableaux. Lorsque la toile ou le panneau de bois sur lesquels un tableau a été peint sont vermoulus et menacent ruine, on enlève la couleur et on la reporte sur une toile neuve. Cette opération délicate s'appelle *rentoilage*.

TABLE INDICATIVE DES SALLES

OU SONT PLACÉES LES ŒUVRES D'ART.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS DES PEINTRES

Dont les Œuvres sont citées dans l'ouvrage.

Clichy. — Imp. Maurice Loignon et Cie.
12, rue du Bac-d'Asnières.

CLICHY. — Imp. de MAURICE LOIGNON et Cie, rue du Bac-d'Asnières, 12.